سعيد بنكراد

الشرعية وسلطة المتخيل





الشرعية وسلطة المتخيل

الكتاب: الشرعية وسلطة المتخيل

المؤلف: سعيد بنكراد

الطبعة الأولى: 2016/10

❁❁

ISBN:978-9933-523-65-7

❁❁

تم تنفيذ التنضيد والإخراج الضوئي في القسم الفني بدار الحوار



دار الحوار للنشر والتوزيع www.daralhiwar.com
ص. ب 1018 اللاذقية، سورية،
هاتف وفاكس: 339 422 41 963+
البريد الإلكتروني daralhiwar@gmail.com
info@daralhiwar.com



سعيد بنگراد

الشرعية وسلطة المتخيل

دار الحوار

مقدمة

يبدو الإنسان في علاقته بالزمن كائنا مولعا بالبدايات، فهو مُوَجه من داخله نحو النهاية. وذاك ما يدفعه إلى الاحتفاء بيوم ميلاده ويوم زواجه، كما يحتفي بانتصاراته وهزائمه وبما خَلَّفه التاريخ من معالم يُقاس عليها نُمو البشرية أو اندحارها. إنه يقوم بذلك كله رغبة في استعادة ما خَفي عنه وما تجاهله أو ما ضيعته صروف الدهر في غفلة منه. وهو ما يعني أن الحياة لا يمكن أن توجد إلا من خلال قدرة الإنسان على التقاط صورها كما تتشكل في الذاكرة ضمن "إيقاعات" زمنية لحظة تسريبها لمحكيات "تصف" الحالات والتحولات وتُحصي أشكال وجودها في الكائنات والأشياء.

استنادا إلى هذه الرغبة لن يكون النشاط السردي عنده سوى محاولة لرسم حدود عالم إنساني مضاف يتحرك على هامش الدفق الزمني المعتاد. لذلك لا يختلف البحث عن "البدايات" في مجال السرد التخييلي عن الرغبة في تَلَمس البدايات الأولى للكون إلا في الظاهر. فبدايات السرد ليست سوى صورة مصغرة عن البدايات الكبرى في الوجود. ففي هذا وذاك محاولة للانزياح عن خطاطات حياتية مُسْبقة مودعة في الثقافة واللغة والقلق

الوجودي ذاته، أملا في العودة إلى أصل أول يتطهر داخله الإنسان ويستعيد ذاتَه خاليةً من كل "شوائب" التمدن والتحضر.

وتلك طبيعة كل القصص، "إنها حركة موجهة إلى أمام يسير نحو نقطة بعينها (...)، ومن هذه النقطة يستمد المحكي كل جاذبيته، فانطلاقته مشروطة بإسقاط ممكناتها. ومع ذلك، فإن هذا المحكي ذاته هو ما يُحدد الفضاء الذي تصبح فيه هذه النقطة حقيقة في الواقع "(1). تماما كما هي قصص الانتصار والنجاح ولحظات المتعة، ومثيلاتها من اليأس والقنوط وكل حالات النكوص في حياة الإنسان. يتعلق الأمر بصيغة استعارية دالة على شكل حضورنا في الحياة ذاتها: فالمولود منذور لموت لا راد لقضائه، إنه قصة تستوطن ألبومات العائلة والمذكرات وتُعاد كتابتها في أحلام الطفولة والشباب وتساؤلات الكهولة وأمراض أرذل العمر. ولن تكون حكايات الأبطال والمغامرين والرحالة وأصحاب الكرامات والكبار في السياسة والفن سوى جزء من هذه القصة، فذاك إرث يتقاسمه التابعون والمرِيدون والمعجبون.

ومن هذا استمدت السرديات المعاصرة جزءا من أصولها الأولى، لقد التقطت تفاصيل هذه القصة وفصّلت الزمنية وفقها على مقاس خطاطة كونية تصف الفعل الإنساني من خلال لحظات محددة لطبيعة السلوك وأشكال تجليه. تستعيد هذه الخطاطة في تركيبتها وطريقة اشتغالها نمط حياة الإنسان ذاته. فالكائن مُبرمج، اختيارا أو جبرا، بشكل سابق في ما هو متاح في الأشكال السردية الكونية باعتباره قصة، فهو مُحرّك (من داخله أو من خارجه

سيان) ومشدود إلى غاية، وهو جاهز للفعل من خلال حصوله على صيغ تأهيلية تجعل الفعل قابلا للتحقق، ثم يكون فاعلا حقيقيا وقادرا على تغيير وجه الحالات والفعل في محيطه المباشر الطبيعي والاجتماعي، وتخضع أفعاله في آخر الرحلة لتقويم حيث تشكل النهاية لحظة جزاء يُحكم فيها على الفعل بالسلب أو الإيجاب،كما سيُفعل مع الإنسان في عالم آخر.

وقد تكون قصة الخلق التي تداولتها الأساطير والأديان هي أصل كل القصص، أو هي المحكي الأصلي الذي ستتناسل منه كل حكايات الكون، كبيرها وصغيرها. فنحن منتجات سردية، بالسرد نحب ونكره ونُغْري ونُحَفز، وبه نضلل وننشر الدجل والأباطيل، ومنه تُسْتَمد كل الشرعيات في الدين والانتماءات القبلية والعرقية. وذاك أيضا، فيما يبدو، ديدن المؤسسات الاجتماعية والأنظمة السياسية والأنساق المعرفية الكبرى. فهذه جميعها لا يمكن أن توجد إلا "إذا استندت إلى معتقد يتخذ في الغالب من الحالات شكلا سرديا" (2)، إنها الأساطير المؤسسة لكل شيء. فلم تَرث الكثير من الشعوب من تاريخها، الطويل أو القصير، سوى سلسلة لا تنتهي من المرويات الإخبارية ضَمَّنَتْها كل شيء عن حياتها ومماتها.

وموروثنا شاهد على ذلك، إنه يخترق حياتنا كلها في شكل مجموعة من المحكيات التي تشير إلى مواقف هي النافذة "القيمية" التي نُطل من خلالها على سلوكاتنا في الحاضر وفي ما سيأتي بعده. فما ورثناه من الدين ليس أحكاما قطعية إلا في ظاهر النصوص المؤسسة، أما في الحواشي المصاحبة أو الشارحة، فهو مجموعة من

الحكايات المقتطعَة من زمنية قدسية تستوعب كل تفاصيل حياة الذين سبقونا، وعلى أساسها يجب أن يتصور المؤمن زمنية الدنيا الأصلية الخالية من كل القصص. فالمنطق الجبْري يقتضي، في وجهه السردي المفترض، تصور الحياة من خلال صيغتين، واحدة في النصوص، أي في السماء، هي "المكتوب" ذاته، والثانية حقيقية وهي الوجه العرضي في الوجود الأرضي. يولد المرء في قصص السابقين وداخلها ينمو ويكبر، ولن تكون سلوكاته سوى نسخة من نموذج هو مضمون القصة ومبرر وجودها.

يتعلق الأمر في كل هذه الصيغ الاستعارية، الصريحة أو الضمنية، بقصة الوجود الكبرى التي تناوبت الأساطير والخرافات والقصص اللاهوتية على تحديد تخومها لحظة البدء حيث الرغبة في وضع اليد على ماهية الأول المطلق، أو استكشاف حالات الوعد والاختيار أو الخطيئة أو الاستخلاف، ولحظة النهاية حيث تنكفئ السلاسل على نفسها ويستعيد واهب الزمنية ما أطلق: وَمَا الْحَيَاة الدُّنْيَا إِلَّا لَعِب وَلَهْوٌ وَلَلدَّار الآخِرَة خَيْر لِلَّذِينَ يَتَّقُونَ أَفَلَا تَعْقِلُونَ(الأنعام الآية 32). لذلك لا قيمة للمشخص الحدثي، في جميع تفاصيل الحياة، إلا إذا كان مجرد يافطة لمخفي في عالم آخر. وهو ما يعني أن " الواقع ذاته ليس كذلك إلا إذا كان محاكاة لنموذج سماوي، يتعلق الأمر برمزية تستوعب كل شيء في الوجود، المدن والمعابد والمآثر، وهي كيانات تشغل جميعها باعتبارها مركزا للكون "(3).

وبذلك يكون هذا العالم الموصوف في السرد جزءاً من تصور شعبي للحياة يُسنده فكر تناظري قائم على التشابه بين كائنات وأشياء وظواهر من طبائع مختلفة. وتلك هي القوة الضاربة للسرد وذاك مصدر طاقات التأثير داخله. فهو ليس حجاجاً يعتمد المنطق في بناء حقائقه، بل يستند إلى المحتمل الذي يبني عوالمه خارج سلطة الزمنية الواقعية، لذلك لا يبشر بحقيقة قابلة للتصديق، بل يبني عالما هو مرجع ذاته ومرجع حقائقه. "فلا صلة للسرد بالواقع، إنه يكتفي بمنح معنى لأشيائه "(4). ورغم ذلك، فإن ما يستهوينا هو هذا المعنى بالذات، لأنه لا يقيدنا بالحقائق بل يغرينا بممكنات تعشش في الافتراض وحده.

وهذا ما يمنح المحكي موقعاً خاصاً في ذاكرة الإنسان ووجدانه. إنه لا يروي حدثاً، وإنما يشخص خبرة ضمن تفاصيل الفرجة الحياتية وفق إكراهات زمنية تُعاش في اليومي بعيداً عن الصياغة التجريدية لحدودها. وبذلك سيكون السرد تأثيثاً زمنياً لعالم لا يمكن أن يوجد إلا من خلال قصصه ورواياته. إنه، بعبارة أخرى، أداة لنقل ما راكمه الناس من معارف في كل المجالات ويتداولونه من خلال أشكال سردية يورثونها للخلف. ومن هذا المفترض تستمد القوانين الجنائية أو الجنحية مضمونها. فكل فصل من فصولها ليس سوى قصة يحاول الادعاء جاهداً تحيين تفاصيلها من خلال تسييجها بسياق، ويُصر الدفاع على التشكيك في كل السياقات الممكنة.

إن المحكي على هذا الأساس يعلمنا كل شيء: إنه يعلمنا كيف نحيا (بول ريكور)، ويعلمنا كيف نحكم ونقيس (ماك أنتير) أو قد يصبح أداة للحجاج أو جوابا عن سؤال (فيلهالم شاب) (5)، ويعلمنا كيف نحب، فهو في هذه الحالات مجتمعة محرك فعال لانفعالات تبحث عن موطن في المحتمل بعيدا عن البرهنة العقلية، وكما أن الإنسان منتج لغوي، فإن أحاسيسه لا يمكن الكشف عنها إلا مجسدة في محكيات صغيرة (قصص اليتامى وقصص المظلومين والظالمين وقصص العاشقين وآهاتهم)، أو كبيرة، كل التراجيديات التي عرفها الإنسان وتداولها في حكاياته: فالكراهية والعشق والحقد ليست انفعالات إلا في الظاهر، أما في مضمونها الخفي فهي قصة كل الكارهين والعاشقين والحاقدين. فمن خلال الحكاية نراكم الخبرات المعرفية ونتعرف على رغباتنا أيضا، ونكشف عما استبطنه الداخل المظلم في غفلة من الرقابة العقلية.

وقد يكون هذا الإحساس العام هو الذي حدا ببروب، في ثلاثينيات القرن الماضي، إلى الدفع بالأشياء إلى حدودها القصوى حين افترض وجود بنية سردية واحدة تشترك فيها الإنسانية جمعاء، أي إنه ليس هناك في الكون سوى قصة واحدة تفرعت عنها كل القصص التي تحكي تاريخ الإنسان في الأرض: عذاباته وآلامه وآماله وهزائمه وانتصاراته على نفسه وعلى الكائنات التي صاحبته في رحلة البحث عن معنى سيخلق من خلاله تاريخه الخاص في انفصال عن الطبيعة وضدا عليها. يتعلق الأمر بما يمكن أن يشير إلى السيرورات التي يُصب من خلالها الفعل الحافي في صيغ

رمزية (لفظية أو بصرية) لكي يصبح قابلا للتعميم والتداول بين الناس. استنادا إلى هذا التمثيل، لن يكون "التساؤل عن طبيعة السرد عامة سوى تساؤل عن الطريقة التي تتحول فيها التجربة اليومية إلى كلمات"(6).

وإلى هذا الحد تبدو الحكايات في تنوعها واختلافاتها كأنها محاولة يغطي عليها التشخيص للإجابة عن أسئلة هي ما يحدد في الجوهر طبيعة وجود الإنسان في الأرض، أي وجوده في المعنى: ما يعود إلى الفعل، وما له صلة بالمعيش اليومي، وما يحيط بالكينونة(7). فنحن نتعلم من نجاح الآخرين ونتفادى أخطاءهم ونتوقع ردود أفعال لا نعرف عنها أي شيء ونصحح أخطاءنا في الوقت ذاته. وبالموازاة مع ذلك، نخلق لأنفسنا نماذج للتماهي أو الاحتذاء، سواء تعلق الأمر بالمواقف الكبيرة كما هي الحياة الفكرية أو الفنية التي تقدمها سير العظماء ومذكراتهم، أو ما يقدمه الإشهار حين يضع أشباه الفنانين مثالا لكل شيء (اللباس والأكل والعطور).

أما الكينونة، وهي السؤال الثالث، فلا علاقة لها بالفعل، ولا تكترث لتفاصيل المعيش ونماذج التماهي فيها، إنها تشير إلى كل ما يمكن أن يساعد على معرفة أسرار الوجود وطبيعة القوى التي تتحكم فينا وتحدد لنا مصائرنا، بل هي التي تملي علينا طقوسا وتعاليم معينة يجب الالتزام بها. يندرج ضمن هذا السؤال ما له علاقة بأساطير الكون وقصص الخلق وحياة الأنبياء وما تلاهم من الصالحين وأصحاب الكرامات. وضمنه أيضا يمكن إدراج ما قاله

جورج لوكاتش عن الرواية حين اعتبرها "أداة تبلورت ضمن مجتمع تخلت عنه الآلهة". فالأزمنة المعاصرة التي تنازلت عن تاريخها في القصص القديمة والأساطير هي ذاتها التي تبحث اليوم عن آلهة في الأرض تكفيها شر الطغيان السياسي والاجتماعي.
تلكم بعض من القضايا التي حاولنا الإحاطة ببعض تفاصيلها في هذا الكتاب. وهي التي تحكمت في دراساتنا التطبيقية في القسم الأول منه. فنحن لم ندرس ما تقوله هذه الروايات من زاوية البناء وحده، ما تقترحه النظريات التقنوية التي عجزت عن تحديد مكامن قلق الإنسان المودع في حكاياته، بل حاولنا في جميع النماذج المنتقاة تلمس الطريق إلى ما لا يقوله النص بشكل مباشر أو ما قاله وفق صيغ مشخصة تروم التمثيل لعوالم الرمزي في الوجود. فقد تبدو الرواية في ظاهرها نافذة على عالم يقول كل شيء من خلال أحداثها، ولكنها في الأصل ليست سوى ما تصوغه اللغة وتعيد إنتاجه في المحتمل، لا في ما حدث فعلا. ذلك أن الحكاية لا تكشف عن نواياها أبدا، فمضمونها مودع في التفاصيل لا في القصد المباشر للمتلفظ، وما نقوم بروايته ليس حقيقة كما توهمنا الكلمات بذلك، وإنما هو محاولة لبنائها من خلال الحكاية ذاتها، ذلك أن جزء منها مستمد من هوى الملتفظ وانفعالاته.

واستندنا إلى هذه الخلاصات في القسم النظري أيضا، ففيه حاولنا الإحاطة بمجموعة من القضايا التي تخص طبيعة السرد وقدرته على أن يكون أداة للحقيقة والتضليل وأداة لاستعادة ما أهمله المؤرخون، وأداة للشرعية في النفس والسياسة والدين

والقيم والإيديولوجيا. ذلك أن وجودنا في السرد أقوى من وجودنا في حقيقة التاريخ، فما تبنيه الحكاية لا يمكن، إلا في النادر من الحالات، إلغاؤه أو التحكم في امتداداته. كل شيء يتم كما لو أن حياتنا مودعة في القصص نفسها، لا في ما يقوله الحدث اليومي، لذلك قد تكون الحكاية هي الوسيلة المثلى، إن لم تكن الوحيدة، لتسريب التجربة الفردية إلى ما راكمته الجماعة واحتفت به أو قاومته.

Jean Michel Adam: Le récit, éd Que sais--1
je,1984, p.9

A Kibedi Varga: Discours, Récit , Image, éd -2
Mardaga éditeur, Bruxelles, p.74

Mircea Eliade: Le mythe de l'eternel retour, -3
éd Folio, 1969,p.17

Jérôme Bruner: Pourquoi nous racontons- -4
nous des histoires, éd Retz, 2000, p.11

A Kibedi Varga, op cit p.73 -5

le récit, op cit, p.9-6

A Kibedi Varga, op cit, p.74 -7

القسم الأول

السرد والمحتمل والعوالم الممكنة

الزمنية واحتمالات السرد

يعد "المحكي ظاهرة أصلية" في الوجود الإنساني(1)، إنه الشكل "المعرفي" الأول الذي استعان به الإنسان من أجل تفسير الظواهر الطبيعية، ومن أجل تبرير القهر الاجتماعي أو رفضه أو التعايش معه. وقد فعل ذلك في الكثير من الحالات ضمن مزج كلي بين قوى تضم كوارث الطبيعة، وما يصدر عن السلطة بأجهزة الضبط فيها، وبين ما يصدر عن الآلهة باعتبارها قوى مرئية في الطبيعة والسلطة على حد سواء. ففي غياب معرفة قائمة على مفاهيم تعمم وتجرد وتبحث في الأسباب والمسببات، يظل السرد هو أداة الكشف عن سر الكون ومحاولة فهم بعض أسراره.

لقد استطاع الإنسان، من خلال السرد، "تأثيث فضاءات" زمنية غامضة واستعادتها في شكل محكيات تُفَصل القول في البدايات الأولى للخلق وترفع حجب الغرابة عنه. ولسنا في حاجة إلى تأكيد ذلك، فهذه المحكيات معروفة ومتداولة ولا تخلو أية حضارة من إشارة إلى زمن أصلي مؤسس هو ما تشير إليه كل الكتابات الدينية، وهو ما فصلت القول فيها أساطير الأولين، شرقا وغربا. ونكتفي هنا بالإشارة إلى أن ما يميز هذه المحكيات جميعها

ليس الكم الزمني المودع فيها، فهذا الكم لا قيمة له، إن ما يمنحها أبعادها الرمزية هو "التلوين" السردي الزمني فيها.

وهو أمر بالغ الأهمية في فهم ما سيأتي به التتابع الزمني في الوعي وفي الطبيعة، ففي غياب "الإيقاعات" التي توفرها الثقافة التي تبلورت ضمنها هذه الحكايات لا يمكن قول أي شيء عن الزمن؛ ذلك أن التتابع الزمني يستمد مضمونه من نوعية هذه الإيقاعات لا من حجمه (الاستعمالات الاجتماعية للزمن، وكذا تصريفه في المحكيات وأشكال وجود السلطة). وهذا ما يجعل الأساطير في كل الثقافات مرتبطة بزمنية "مقدسة" هي بالضرورة من طبيعة سردية، فهي لا تصف ظاهرة، بل تروي تفاصيل البدايات الأولى للزمنية "الأرضية". إنها بذلك تُرسي نقطة بداية أو تدشن زمنية جديدة لا تخضع كثيرا للقوانين التي ستتحكم في الزمن لاحقا، ومنها التتابع الخطي والاسترسال والنمو والتأثير في الأشياء والكائنات.

وبناء عليه، فإن ما يفصل بين السياقات الثقافية والدينية لكل حكاية ليست مفاهيم مجردة، إن المفاهيم توحد وتعمم وتقلص المسافات بين الظواهر والكائنات، بل الأشكال السردية التي تتحقق داخلها هذه الحكايات. وهو أمر يؤكده نمط حضور الموضوعات الخارجية في الوعي المدرِك الذي لا يلتقط موضوعاً كلياً، بل يكتفي بتحديد بعض من واجهاته. إن نظرية "الانفجار الكبير" كونية ويمكن أن تلتقطها كل الأذهان دون حاجة إلى قناعات أخرى عدا قناعات خاصة بالعلم ذاته، إلا أن مضمونها

القصصي المحتمل لا يمكن أن يتحقق إلا ضمن عقيدة بعينها، بالمفهوم الواسع للعقيدة.

وهذا مبدأ منهجي بالغ الأهمية في استيعاب ما يأتي من الخارج عن الذات. فالثابت "أن الموضوع لا يتحكم في تنظيمه الخاص، بل شكل تنظيمه هو الذي يَشْرط حضوره وشكل تداوله"(2)، وهو ليس معطى سابقا على جهة النظر التي تقاربه، كما أكد ذلك سوسير في بداية القرن الماضي، بل يُعد جزءاً منها، بل هو ما يحددها في نهاية المطاف. بعبارة أخرى، لا يأتي الموضوع إلى العين من خلال مضمونه المباشر، بل يحضر فيها من خلال نموذج يفسره. ودون وجود هذا النموذج سيظل هذا الموضوع نسخة بلا امتداد ولا مردودية ولا ذاكرة.

وهو ما يسمح لنا بالقول إن الكون واحد في ذاته، ولكنه متعدد ومتنوع في الحكايات التي تستعيد مظاهره ووقائعه. إنه لا يستمد وجوده من أصل ثابت، فالبداية موجودة في الحكايات لا في الزمن الفيزيائي. وهو أمر يفسره ميل كل معتقد ديني إلى اختيار بداية تناسبه. ولهذه البداية، في أغلب الحالات، ارتباط بالتصورات التي يملكها أصحاب هذا المعتقد عن العناصر التي تؤثث الكون وتعد أصلاً له. فقبل أن يتخذ الله شكلاً كونياً مجرداً، كما تؤكد ذلك الديانات التوحيدية الثلاثة، لم يكن في الأساطير سوى "فاعل سردي" يتغير بتغير الغطاء الثقافي الذي يتحرك داخله.

لذلك، بالإمكان إدراج حكايات ظواهر هذا الكون ضمن حكايات الخلق والبدايات الأولى للزمنية، أي ضمن نمط معرفي

يتخذ السرد طريقة مثلى لتفصيل القول في وجود الإنسان والطبيعة، على حد سواء. لقد استطاع الإنسان أن يروض بالسرد النار والماء والشمس والقمر والنجوم والوحوش الكاسرة من خلال نسج محكيات تروي أصل كل شيء في الكون. فنحن نعرف نار الحكايات أكثر من نار الكيميايين والفيزيائيين،كما أن ماء الطوفان أشد حضورا في الوجدان من ماء الترع والسواقي.

وهو ما يؤكد مرة أخرى أن "الزمن يصبح إنسانيا فقط عندما يتم استيعابه ضمن النمط السردي. ذلك أن دلالة المحكي ذاته ليست شيئاً آخر غير قدرته على رسم معالم تجربة زمنية"(3) تسكن أفعال الناس ولا وجود لها خارجها. فعلى الرغم من أن الوجود واحد في عناصره وتجلياته، كما أشرنا إلى ذلك أعلاه، فإن السرد يمنح كل أمة نارها وماءها وكواكبها (النسخ المتعددة لحكاية الطوفان، الأساطير المؤسسة للنار، موقع المدن والمعابد والجبال من مركز الكون الخ...).

والحاصل أن الصيغة السردية، باعتبارها تمثيلا مشخصا لفعل منجز أو موضوع للإنجاز، هي وحدها القادرة على تصنيف السلوك الإنساني ضمن حدود الزمن ووفق إكراهاته. ولعل أبسط هذه الإكراهات هي ما نلمسه في التوزيع الكلاسيكي الكبير الذي يفصل بين الماضي والحاضر والمستقبل. وهي تقسيمات وثيقة الصلة بالإيقاع الحياتي للإنسان ذاته. فهو مشدود إلى مستقبل ضمن لحظة لا تُدرك إلا من خلال انقضاء كمية زمنية ماضية.

ومن البديهي القول، إن الأمر يتعلق، في كل هذه الحالات، بتوزيع يحيل على كميات مفترضة، لا على حقائق زمنية موضوعية. إن الماضي وحده قابل للوصف، أما ما عداه فيُصنف ضمن تقديرات ذاتية، أو هو في أغلب الحالات كم مسقط باعتبار طابعه الافتراضي، لا باعتبار ممكنات الفعل داخله. ذلك أن اللحظة لا يمكن أن تتحدد إلا من خلال ما فات وانصرم، أما المستقبل فلا وجود له إلا في شكل "برامج" مسقطة تستوحي مضمونها من انفعالات استيهامية تشد إلى الماضي (الحنين والحسرة والندم والذكريات) أو تستشرف آتيا أجمل مما سبق (الحلم والرغبة والخوف).

لذلك، يعد المدى الموصوف في السرد كوة نطل من خلالها على ما مضى، دون أن تكون لنا القدرة على استعادته أو قياس حجم ما سيأتي منه. وهو ما يعني أن الحياة بتفاصيلها وتعقيداتها سابقة في الوجود على المحكي. فالكم الوحيد القابل للقياس هو الكم المنقرض من الزمن، لا كما يحضر في ذاته، بل كما يمكن تقديره من خلال تسلسل حدثي (حوادث فردية، حوادث جماعية، محلية، كونية). ولن يكون المحكي، تبعا لذلك، سوى محاولة لا تتوقف لبعث الروح في واقع ولى إلى الأبد ولا يمكن تأبيده إلا من خلال فعل السرد.

وعلى هذا الأساس، لا يمكن للسرد أن يستعيد سوى الزمن "المنتهي"، أي الزمن المليء بالأحداث، فالوقائع وحدها تشكل أفقاً قابلاً للتحيز داخل الوعي. وقد يكون مصدر ذلك أن الإنسان يثق

دائما في ما يعرف، أو في ما يتوهم معرفته على الأقل. فحتى في الحالة التي نسرد فيها أحداثا تتم في زمن مفترض (المستقبل كما يمثله الخيال العلمي)، فإننا لا نقوم بذلك إلا استناداً إلى ما توفره ذاكرة الماضي، ففي البداية مأمن من المجهول الآتي.

وهو أمر يتجلى في الطريقة التي تتبلور فيها ما يطلق عليه، في السرد والمنطق على حد سواء، "العوالم الممكنة". فهذه العوالم "بناء ثقافي" يشترط، لكي يستقيم وجوده، انزياحا عن "النموذج الواقعي"، وذاك أساس وجوده، ولكنه في الوقت ذاته لا يمكن أن يوجد إلا من خلال ما يمده به هذا النموذج من عناصر تمنحه ألفة في العين والذاكرة.

وهو أمر بديهي، فنحن لا نستطيع سرد حكاية إلا استنادا إلى ما هو معروف أو قابل للمعرفة. ودون ذلك لا يمكن أن نقول أي شيء عن التجربة الإنسانية (نحن لا نستطيع مثلا أن نحكي عن نمط عيش مجموعة ثقافية لا نعرفها، من قبيل الإسكيمو أو القبائل الإفريقية التي تسكن الأدغال إلا من باب التقدير، أو بالاستعانة بمشاهدات الرحالة أو الأنتروبولوجيين).

وهي الصيغة التي يمكن استيعابها، كما تؤكد ذلك جل النظريات السردية المعاصرة، ضمن سيرورة الانتقال من مضامين مجردة مصنفة ضمن بنية منظمة لعلاقة تقابلية بين حدين خارج كل السياقات الممكنة (من قبيل التقابل بين التشاؤم والتفاؤل)، إلى معادلاتها الحكائية، فكل مفهوم يحمل داخله شكلا من أشكال التشخيص التي تستعيد طابعه الأصلي باعتباره تكثيفا لممارسة

تكررت إلى درجة تحولها إلى مفهوم من خلاله يتم تداولها (مفهوم التشاؤم لاحق لسلوك المتشائم).

إن الأمر يتعلق بصيغتين مختلفتين لتصور الكون والتعاطي معه. ففي مقابل علاقات غير موجهة تربط بين حدين من قبيل: مرض (م) صحة، ندرج "عمليات" (أي فعل يتحقق ضمن سياقات بعينها) تستدعي بالضرورة استحضار ذات تكون قادرة على منح المجرد بعدا محسوسا: فالمرض يقتضي وجود مريض، ولكنه يشير في الوقت ذاته إلى "خبرة" عامة، هي جُماع ما يمكن أن نعرفه عن المرض، أي ما يحيل على مجموعة من الممارسات المتشابهة والمتكررة التي تصدق على كل المرضى. وهذه العادة هي التي تحتضن كل المعارف المشتركة بين ما يوضع في النص (الإنتاج) وبين الوعي الذي يستقبله (التلقي).

ولهذا السبب، فإن السرد، من حيث هو وصف للانتقال من المجرد إلى المحسوس، لا يقوم في واقع الأمر سوى باستعادة جديدة للمجرد، كما يتضح ذلك من خلال الأمثال مثلا. فكل مثل هو في الأصل نص سردي يُفَصِّل القول في نص نسقي (4)، أي استعادة قصة أو قصص في حدود مكثفة يَنظر إليها الناس باعتبارها قاعدة للفعل. فعلى رغم أنِ أغلب الأمثال التي يتداولها الناس، إن لم يكن جميعها، هي في الأصل قصة تحولت إلى مركب مجرد يشتغل كوجه مجرد لها (الصيف ضيعت اللبن، سبق السيف....). فإن التداول ومبدأ الاقتصاد في التبادل الاجتماعي غطى على ذاكرتها الحكائية.

فنحن ننتقل من الثاني إلى الأول، كما ننتقل من المفهوم إلى السلوك الذي يشرحه. إن الأمثال على هذا الأساس، شبيهة بالمفاهيم، إنها تكثف في مركب بسيط ما يحيل على عشرات الحكايات، أي على خبرة مصدرها الممارسة الإنسانية، ومأواها الشكل الحِكمي القابل للتداول خارج كل الحكايات. إن الأمر شبيه بما نسميه في العملية التربوية في المدارس والإعداديات "وسائل" الإيضاح، التي بدونها لا يمكن للطفل أن يتعلم أي شيء، فهو يدرك الوضعيات خارج المفاهيم الدالة عليها.

والحاصل أننا، لكي نفهم ترابط الأحداث وتتابعها وانتظامها، يجب أن تكون لنا القدرة على تعويض ذلك كله بمفهوم يحل محل الوضعيات الموصوفة، ودون ذلك سنكون أمام تتابع يتم وفق إكراهات الزمن لا وفق قواعد القصة. فما يمثل أمام العين في شكل أحداث يتحول بالضرورة في الوعي إلى مفهوم يختصرها. فنحن لا نلتقط تتابعا لأحداث تتم في الزمن، بل نهتدي بالمفاهيم التي تقودنا إلى هذا التتابع وتُفْشي بعض قوانينه.

وعلى هذا الأساس، فإن السلوك العملي (أي الفعل المدرج في الزمنية) سابق في الوجود على الحد المجرد الذي يثبته في صيغة لسانية قارة يمكن أن تكون منطلقا لسلسلة من الأفعال المتشابهة، بما فيها الصيغ المجازية (كأن يكون المرء بخيلا في المال أو في العواطف والقبل أو يكون كذلك في العلم...).

وهذه التقاطعات هي التي تبيح لنا إدراج النشاط السردي ضمن تقابل أوسع يجمع، ضمن ثنائية تكاملية، بين حدين: إنها تُسقط

المحتمل باعتباره منطلق التمثيل السردي، وتستعيد المعرفة الوضعية بصفتها ما يشكل "اليقين" المفهومي الذي يعبر عنه كل تمثيل كيفما كان نوعه في الوقت ذاته. فما يتم نقله عبر الفعل السردي ليس وقائع دالة على قصة تمنحنا "المتعة" فحسب، بل نقوم من خلال ذلك بتسريب مجموع القواعد التي يحتكم إليها السلوك الإنساني والتي تشكل أساس الروابط الاجتماعية بين أفراد مجموعة ثقافية ما. ذلك أن الحكاية هي دائما مستودع للقيم الاجتماعية. وقد ننظر إليها تارة أخرى بصفتها الوسيلة الوحيدة لشَرْعَنة الانتماء، كما يمكن أن يتحقق في الدين والسياسة والثقافة والعمق الحضاري. وهو ما يعبر، في مستوى أعمق من هذا، عن رغبة حارقة في استعادة جزئية زمنية ولت وتستعصي على التحديد المفهومي.

إن الأمر يتعلق بتقابل بين اللازمني في المفهوم، وبين التشخيصي الذي لا يمكن التحكم فيه إلا من خلال الكشف عن طابعه السردي (أي إدراجه ضمن سقف ثقافي بعينه)؛ الأول كوني بطبيعته، أما الثاني فمحكوم بسياقات محددة في الفضاء والزمان. وهو أمر لا يصدق على المحكيات التي لا تكتفي عادة برواية حدث وقع في الزمن فحسب، بل بكل ما يقوم بتشخيص رؤية خاصة لهذا الزمن؛ بل قد يصدق أيضا على تمثلنا للتاريخ نفسه، "فالمعرفة التاريخية لا تنفصل عن الطريقة التي تقود إليها"(5)، والتأريخ ليس رصدا لزمن، إنه محاولة لاستخلاص مفهوم يعد الحدث الموصوف وجهه المرئي في الزمن.

استنادا إلى ذلك، فإن "الأثر التاريخي، لا يصبح أثرا دالا على ماضي إلا في اللحظة التي يدمر فيها طابعه الزمني من خلال استحضار الطابع اللازمني الخاص بالتفكير في الحدث"(6). وهو ما يعني أن المؤرخ لا يعرض تفاصيل ماض مودع في أحداث، بل يمثل لمعرفته الخاصة بهذا الماضي، أي أنه يستعيد، من خلال فعل السرد التشخيصي ذاته، القوة اليقينية التي يتضمنها المفهوم الدال على هذه الأحداث كما يتصورها هو، لا كما تتم في الواقع بالضرورة. وهو أم رمناف لبناء النص التخييلي الذي يبني حقيقته استنادا إلى ما يرويه عن وقائع هو من يحدد حجمها وامتدادها في الزمن.

وهو ما قد يفسر الغموض الذي يلف مفهوم التاريخ ذاته: هل هو مجرد سرد لمجموعة من الأحداث تتم في الزمن (ويكون بذلك شبيه بالسرد التخييلي)، أم هو علم يبحث في التتابع الحدثي عن أحكام يودعها في مفاهيم؟ لسنا مؤهلين بما فيه الكفاية للإجابة عن ذلك، ولكننا يمكن أن نؤكد، مع ذلك، أن التاريخ هو "فعالية سردية" تجمع بين العرض الحدثي الموصوف في الزمن وضمن قوانينه، وبين نشاط المفهمة اللاحق له. وهي الغشكالية التي اقدت بول ريكور إلى نحت مفهوم عام يصالح بين إكراهات الوقائع الفعلية وبين منتجات الذاكرة المخيالية. ففي تصوره هناك "هوية سردية" عامة تجمع بين حقائق الوقائع وتفاصيل التخييل، وكلاهما يعد مكونا أساسيا في فهم تاريخ الأمم.

إن الأمر يتعلق بالانزياح عن الوقائع التي تكشف عن نفسها في المفاهيم، وإسقاط أخرى تحيل على حالة من حالات التشخيص الممكن. وهي الصيغة المثلى التي تقودنا، كما سنرى ذلك لاحقا، إلى استعادة ما مضى من خلال محكيات تُفَصِّل، لا من خلال مفاهيم تختصر وتوجز. إننا نقوم في هذا التقابل المركزي بالفصل بين "يقين مفهومي"، هو كذلك في ذاته، لا من خلال استعمالاته الممكنة، وبين "احتمال سردي" يحيل على حقيقة ممكنة. أي الفصل بين ما يختصر ويوحد ويعمم ويرد المتعدد إلى ضرب من الوحدة، وبين ما يخصص ويلون، أي ما يحيل على الثقافي المخصوص.

بعبارة أخرى، إن "الخير" باعتباره مفهوما هو واحد في ذاته في كل مكان، أو علىالأقل هو كذلك في صورته العامة، ولكنه متعدد في الزمنية التي تستوعبه وتمنحه وجها مشخصا يتحقق في أحداث: كل الوقائع الدالة على الخير في كل أشكال تحققاته. ولكنه يسقط، في الوقت ذاته، وبشكل افتراضي، سلسلة أخرى من الوقائع الدالة على الشر، فجزء من تعريف الأول متضمن في تعريف الثاني.لذلك فالعلم لا يسائل إلا الزمن الفيزيائي، إنه يبحث عن حقيقة مجردة مودعة في الظواهر، أما السرد فيعشش في الزمن الإنساني الذي يولد وينمو ويتشعب ضمن ممكناته واحتمالاته، إنه يكتفي برسم حدود وضعيات تشير إلى حقيقة ضمن حقائق أخرى ممكنة.

وهذا ما قد يفسر كيف أن "الهويات" تُبنى على مستوى الحكايات التي تستمد مضامينها من المخيال أو من حقائق الواقع،

لا على مستوى المفاهيم المجردة. وهي صيغة أخرى للقول إن الحقيقة ليست في المفاهيم، بل في الخبرة الإنسانية التي يودعها الإنسان في حكمه وفي أمثاله وحكاياته، أي في الأشكال السردية التي يتوسل بها من أجل "فهم" الحياة، أو يودعها في "الحس السليم وفي الحكم والذوق" حسب تصور غادامير. لقد تعلم الإنسان من خلال هذه الملكات كيف يصنف الظواهر و"يفهمها" رغبة في فهم نفسه هو وفهم الآخرين. لذلك تم الفصل دائما بين "المعنى" وبين "الحقيقة"، فالمعنى واقعة ثقافية تُبنى ضمن الممارسة، أما الحقيقة فتحتاج إلى شرح يعلل ويبرر.

وهو تقابل يشير إلى ما يفصل الزمن في ذاته عن موقعه في الوعي الذي يدركه (زمن فيزيائي في مقابل زمن ثقافي). فالزمن يحضر في هذا الوعي في شكل ذكريات وحوادث ولحظات جميلة وأخرى حزينة، وكلها حالات تؤنسن الزمن وتنفخ فيه من روح الثقافة. ذلك أن الزمن خارج هذه "المشاهد" و"اللوحات" غير قابل للوصف. وهذا ما يجعل هذا التقابل مادة "المعرفة اليقينية" التي بشرت بها الفينومينولوجيا وحاولت وصفها من خلال الروابط الممكنة بين الوعي والظاهرة. فالوعي موجه دائما إلى ما يوجد خارجه، إنه مشروط في وجوده بوجود الظاهرة الموضوعة للإدراك، ولن يصبح ما هو موضوع للإدراك جزءا من هذه المعرفة إلا من خلال وجود وعي يلتقطه. وهو ما يعني، أن الإحساس بالزمن يعد في واقع الأمر إحساسا بالوعي ذاته، كما يمكن أن يتسرب إلى تضاريس حياة موجودة في الانفعالات والأفعال والصفات ومجمل ما تصوغه

التجربة الإنسانية وتصنفه ضمن ممكناتها (الزمن حنين وندم وتوبة وتحسر وذكريات).

وهو ما يدل، من جهة ثانية، على أن الوعي بالتتابع يقتضي التحكم في اللحظة. واللحظة،كما تكشف عن ذلك إواليات السرد، ليست كمّا زمنيا قابلا للتحديد، إنها علامة على وجود فاصل بين أمداء محسوسة داخل متصل محروم من أي شكل. أو هي، بعبارة أخرى، القدرة التي يتوفر عليها الوعي على إسقاط حالة زمنية آتية ممكنة الوجود في الافتراض لا في الواقع، واستحضار سالف مضى قابل للوصف والتقدير.

ويتعلق الأمر، في الحالتين معا، بمفصل مركزي في سيرورة الإحساس بالزمن داخل متصل لا يمكن أن يحضر في الذهن إلا من خلال وحدات منفصلة (تماما كما لا يمكن للمعنى أن يوجد إلا من خلال حالات يمكن إحداثها في متصل غير دال بذاته). وهو ما يمكن تصنيفه لاحقا ضمن التقابل بين طابع إيقاعي منبثق عن تقطيع يستمد مضمونه من الطبيعة، كما تتجلى في الأشياء والكائنات على حد سواء، وبين كلية "كونية" زمنية تُعد نقيضا لما يتسرب إلى الوعي ويستوطنه باعتباره زمنا نفسيا من طبيعة خاصة (لا يمكن تصور بداية للكون إلا من خلال حدث، أما المفهوم فلاحق داخله).

بعبارة أخرى، إن مصدر هذا التقابل هو "سمة من السمات الخاصة بإدراك الزمن، أي قدرة الفكر على التمييز بين حدين تقع بينهما فواصل. فالنفس تدرك، من خلال هذا التمييز، أن هناك

لحظتين ستكون الفواصل بينهما قابلة للعد"(7). وبدون هذا الإحساس سيَمْثُل كل شيء أمام العين باعتبار تماثله مع ذاته. ذلك أن هذه الفواصل هي التي تحدد مضمون الإيقاعية من جهة، إنها تُحدث شرخا في المتصل الزمني وتُسرب إليه التلوينات الثقافة التي تفصل هذه المجموعة البشرية عن تلك؛ وهي ما يُحدد الغايات السردية من جهة أخرى، إنها هي ما يمنح الفعل السردي القدرة على اقتطاع جزئية من هذا المتصل وصياغته في قالب قصصي ينتقي وحداته وأحداثه من المتاح ضمن السجل التاريخي والمخيالي المخصوصين.

وفي جميع الحالات، يشير الفصل بين الظواهر وعزلها عن بعضها بعضا، إلى قدرة الذهن على التحكم في الكم الهلامي العديم الشكل عبر تصنيفه في أقسام وخانات متميزة في الوجود والاشتغال. أو هو، من زاوية أخرى، تحديد لموقع الذات داخل متصل بلا حدود ولا بداية ولا نهاية. وفي الحالتين معا، فإن السرد هو الأداة المثلى التي تتحول من خلالها الحياة من طابعها المفهومي المجرد، إلى ما يمنحها غطاءات ثقافية تغني المضمون المفهومي وتوسع من مداه.

إن السردية، من هذه الزاوية، تحيل على مبدأ "التقطيع" باعتباره الآلية الوحيدة التي يجب اعتمادها من أجل الخروج من المبسوط اللامتناهي إلى ما يشكل وحدات قابلة للمعاينة. فلا شيء واضح ولا شيء ممكن الإدراك خارج ممكنات هذا التقطيع. والحاصل أن الكم الحدثي الذي ينتظم داخل التتابع الزمني لا

يمكن أن يصبح دالا إلا إذا كان يقود إلى صياغة "كيان مكتف بذاته"، هو حاصل التقطيع وحاصل الانزياح عن الامتداد اللامتناهي، إنه عالم موجود خارج الاسترسال الزمني.

وهو ما يقوم به السرد من خلال عزل كميات زمنية معدودة وتنظيمها خارج هذا الامتداد. وهو ما يجد تبريره في مبدأ "المتصل" الذي يعرف في الفلسفة بأنه "الموجود في ذاته خارج العناصر التي تخبر عنه" (لالاند). فالكل الهلامي لا يمكن أن يصبح دالا إلا من خلال التقطيع الذي يمنح هذا الكل شكلا، تماما كما هو الحال مع الأصوات التي "هي آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم بالتقطيع وبه يوجد التأليف" كما يقول الجاحظ في بيانه (8).

وهذا الطابع مركزي في الطريقة التي نتصور من خلالها الزمن ونحدد بعض واجهاته، فهو الذي سيقود إلى خلق تقابل بين وجهين لسيرورة وجود الزمن وحالات انتفائه: هناك من جهة مبدأ "الخلود المطلق" الذي يتحدد داخله الزمن باعتباره "استعادة" لكون بلا زمن، أو ما يمكن أن يحيل على حالة "إيجاب" مطلق يتحدد في ذاته لا فيما ليس هو، وهو ما يعني انتفاء الثنائيات القيمية التي تعد شرطا لوجود الزمن واشتغاله (الحالة التي يصفها القرآن قبل الاستخلاف).

وهناك من جهة ثانية مبدأ "الفناء المطلق"، المرتبط من جهته بقيمة "التقدم " الذي قامت عليه النهضة الأوروبية. يتعلق الأمر بإسقاط حالة من حالات زمن لا يتوقف أبدا. فالإنسانية موجودة ضمن زمن لا يحيل سوى على ما يتم داخله بشكل واقعي، فلا

علاقة لعالمنا بما يمكن أن تفرزه الذاكرة من عوالم هي في جوهرها تعبير عن استيهامات "أنا" يؤرقها الخوف من المجهول.

هوامش:

1- *Karlheinz Stiele: L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire, Poétique, 10 , 1972, p.178*

2- نفسه ص 179

3- *Paul Ricœur, Temps et récit 1, éd Seuil, 1985, p.17*

4- *André Jolles:, Formes simples, Paris, éditions du Seuil, 1972*

5- *Paul Ricœur, Temps et récit 3, éd Seuil, 1985, p.262*

6- نفسه ص 226

7- نفسه ص29

8- *الجاحظ: البيان والتبيين، الجزء الأول، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر بيروت ن1990، ص79*

السرد النسائي أو الفحولة المسترجلة

(دراسة في بعض النماذج)

نحاول في هذا الفصل الكشف عن بعض خصوصيات انبناء نصوص روائية تصنف ضمن "السرد النسائي" (لا كل السرد النسائي، فهذا السرد يشتمل على نصوص رائعة)، كما يمكن التعرف على ذلك في بعض النماذج الروائية التي احتفت بالجسد وحده وجعلته بوابة " للتحرر" واستعادة مفاتيح ذات ذوبها النمط الذكوري الذي يتحكم في كل شي: في اللغة وفي الفضاء العمومي وفي كل آليات التبادل لاجتماعي.

وسنحاول الإمساك بهذه " الخصوصيات" من خلال الكشف عن التصنيفات المسبقة المودعة في اللغة، أداة التمثيل الأولى ومصفاته. ولن نهتم كثيرا بالثيمات، فالثيمة لا تخصص ولا تحدد مضمونا، إنها مشتركة بين نصوص متعددة، وفي المقابل سنركز اهتمامنا على أنماط البناء، بناء الذات الكاتبة وبناء الشخصيات التي تدخل ضمن "ترابها" السردي. ذلك أن صفة "الكتابة النسائية في ذاتها حكم مسبق يفصل ويعزل ويثمن هذا على حساب ذاك:

إن الكتابة بالتعميم هي كتابة رجالية، أما الكتابة النسائية فهي للمرأة بالتخصيص، والتخصيص دال على لاحق في الزمان: الأولى نظام يشتمل على كل القوانين المؤسسة للجنس الأدبي، أما الثانية ففرع لا يحقق سوى جزء يسير منه.

وأساس هذا التمييز موجود في النظرة المؤسسة للكون ذاته. فنموذج قياس كل شيء يستمد معاييره من العوالم "الأصلية" التي صاغتها الذكورة، وهي معايير ليست غريبة عن هذه الصفات: إن الكتابة النسائية ليست سوى محاكاة للكتابة، فالأنثى بارعة في الكتابة قدر اقترابها من النموذج الرجالي. تماما كما هي كرة القدم، فالأصل فيها رجالي ولا يحتاج إلى التخصيص، ولكنها حين تمارسها النساء فهي نسائية.

وفي الحالتين معا، تستند معايير الحكم والتقويم إلى النظام الذي يضم بين ثناياه كل العوالم التي نسجتها الرؤية الذكورية وسربتها إلى اللغة، في غفلة من التاريخ أو بتواطؤ منه (1)، يشمل ذلك التسمية والوصف، كما يشملفي ما هو ابعد من ذلك النفس السردي الذي يتحقق في شكل قواعد كونية هي في البدء وفي المنتهى احتفاء بالزمن، أو هي الشكل المرئي للزمنية كما يمكن أن تستوعبها الخبرة الإنسانية لتغير من مجراها أو تعدله.

والأمر لا يقتصر هنا على التصنيفات الأولية التي تحضر من خلالها المرأة في اللغة من حيث التذكير والتأنيث والصفات التي يأتي بها منطق التداعي والمعاني الإيحائية اللاحقة، فتلك حقيقة أصبحت من بداهات البحث السميائي المعاصر، بل يشمل صيغ

التمثيل وتقنيات الوصف واستعادة الحدث وبناءَه وفق إكراهات الفن السردي، الروائي منه على وجه الخصوص. فمضمون ما يقال ليس مفصولا عن طريقة قوله، والكلمة لا تقود بالضرورة إلى المعنى المنشود، فقد تُضَيّع في طريقها جزءا منه أو تلتقط ما سها الوعي عنه. ونحن، في جميع الحالات، لا نبحث عن معنى، بل نبحث عن ظلاله؛ فالمرئي كالعري لا يغري، لأن الإغراء ليس فعلا بل هو وعد بفعل.

بعبارة أخرى، يجب رفع اللَّبس عن التفاوت الممكن بين القصد المعلن سرديا ووصفيا (ما تود الساردة قوله حقا)، وبين القصد الخفي الذي لا يمكن التحكم فيه لأنه قصد اللغة ذاتها، وقصد "الوضعيات السردية المسكوكة"، كما هي مثبتة في الموسوعة الثقافية (الفعل السردي)، وفي الطبقات الدلالية التي تشتمل عليها الكلمات في استقلال عن السياق الحدثي المباشر (الفعل الوصفي). وأمر ذلك بين، فالإيديولوجيا ليست بالضرورة موقفا مسبقا، فهي لا تشترط الوعي ولا تستدعيه، ذلك أن التفاصيل هي ما يستهوي الإيديولوجيات، أما الوضعيات الإنسانية الكبرى فمكشوفة.

يتعلق الأمر بأحكام يستوعبها التسنين الإيديولوجي الذي هو في واقع الأمر طريقة في إسناد الأدوار المختلفة للرجل والمرأة. وقد أثبتت الأبحاث في ميدان السرديات أن الثنائيات التي شكلت أقدم الخطاطات السردية (خطاطة بروب وخطاطات الذين جاءوا بعده)، كالإخلال بالنظام واستتبابه، والرحيل والعودة،

والمحظور وخرقه... الخ، تندرج كلها ضمن دوائر فعل ذكورية هي ما يحدد التعريف الذي يمكن أن نمنحه للحكاية في شكلها الكوني (أي الرجالي).

بل إن الدوائر التي يحددها بروب للفعل لا تمنح المرأة سوى دور بسيط هو دائرة فعل الأميرة. إنها تحتل داخل الوحدات السردية (أو الملفوظات السردية) موقع الموضوع، أي الممثل المنفعل الذي يكتفي باستقبال الفعل. لذلك لا نعثر في هذه الخطاطات على "دائرة خاصة بفعل البطلة"، هناك فقط "دائرة فعل البطل"، فهو وحده القيمة الثيمية الموجهة وبؤرة التحولات التي تقود من حالة إلى أخرى (إنها دائما مخطوفة وأمر استعادتها موكول للرجل وحده).

إن النظام السردي قائم أساسا على مبدأ القيمة، وهي بؤرة الغاية السردية: قيم استعمالية عارضة، أو قيم أساسية تخص الهوية وأشكال تحققها (قيمة الامتلاك أو قيمة الكينونة). وفي الحالتين معا، فإن البطل يستعيد ما ضاع منه أو يغير هويته من خلال الارتباط بالبطلة/الموضوع. والموضوع أصلا ليس كذلك إلا من خلال مبدأ الرغبة، وخارجه سيفقد مردوديته السردية بالكامل. ووفق هذه المبادئ "الكونية" تحددت المعالم الأولى للتشخيص السردي: إن البطلة لا ترغب، إنها موضوع الرغبة، فهي بطلة إذا كان هناك بطل.

وقد يكون التفاوت الثقافي مبرراً من الزاوية التاريخية، فالاستنطاق الفني الأنوثي لوقائع الحياة متأخر نسبيا في التاريخ، أو

هكذا قيل لنا، ولكنه لن يكون كذلك عندما تستند المقارنة إلى تفاوت بيولوجي مزعوم يجعل الرجل مصدرا للخصوبة ليتم، اعتبارا لذلك، الربط بين الإبداع والولادة. حينها يتحول الانتصاب إلى طاقة خاصة بالإبداع وخاصة بالتخصيب البيولوجي. وحجتهم في ذلك وجود تناظر بين نشاطين: "ولادة الفكرة" وتبلورها في شكل صور ذهنية و "ولادة الجنين" من الرحم (2). الأولى أصل لأنها بؤرة التجريد، أما الثانية ففرع لأنها نتاج لقاء حسي. وتلك الحسية هي التي تحاول بعض الروائيات الذهاب بها إلى حدودها القصوى، وهو ما يشكل فكرة الاسترجال التي نعتمدها هنا كما سنوضح ذلك.

استنادا إلى صور المتخيل هاته يتحول الانتصاب إلى فعل كلي يشمل التفكير والهيجان الجنسي ضمن استعارة عجيبة تجمع، ضمن ثلاثية أصلية، ثلاثةَ أفعال تنتمي إلى دوائر مختلفة: "فعل الخلق" و"الفعل الجنسي" و"فعل الإبداع الفني"، وهو ما يبدو من خلال المبدأ المنظم للعماء الذي يخلق من الكلي العديم الشكل سلسلة من الكيانات المتميزة عن بعضها البعض. وستكون المعرفة، على هذا الأساس، "نظاما يفرضه الذهن على فوضى الحواس" (3). إن موقع هذه الصورة معروف في الفكر التناظري. فأصل الاختلاف هو التقابل بين المذكر الولوجي وبين المؤنث الاستيعابي. وسيبدو الأول، بالتناظر وحده، إيجابيا بالضرورة، وسيحضر الثاني في الذهن من خلال سلبية مزعومة. كل ذلك على غرار الثنائية الصينية الين واليانغ التي تجعل الين يساراً وأنثى سلبية باردة ظليلة وتجعل اليانغ منذكراً وشمساً وحراراة ويميناً.

إنها استعارات بالغة الغموض وعادة ما تفقد، في التداول اليومي، دلالتها العامة لكي تستقر في صورة جنسية هي ما يشكل في قاموس التداول مدلولها النهائي والأوحد. لذلك، لا يقف مداها عند حدود نسج مواقف تحدد لكل جنس موقعا داخل التبادل الاجتماعي بكل إكراهاته، بل تتسرب إلى مجمل الصور المخيالية التي يستمد منها الفعل السردي مادته في التمثيل لوضعيات مشخصة، ومنها عوالم المرأة.

وهذا الأمر عام، فهو قد يتحقق من خلال قصة المرأة أو يحقق من خلال الضمير الأنثوي الذي يستثير، من خلال التشخيص السردي، عوالم المرأة بكل خصوصياتها بما فيها الرغبة في الجنس وامتلاك الآخر من خلال وهْب الجسد لا استعادته: تتحقق المساواة الجديدة من خلال اللغة ذاتها، فلن تستعيد المرأة هويتها كمعادل تام للرجل إلا من خلال التبني الكلي لعوالم المذكر والثقة في تقطيعات المتخيل في لغته.

ولقد تسربت هذه التحديدات المسبقة، البيولوجي منها والثقافي على حد سواء، إلى وجدان المرأة، وجعلتها منطلقا لإثبات ما لا يمكن إثباته، لأنه أمر مثبت، خارج الاستقطاب الثقافي العارض، في الأصل وفي المنطلق، في البيولوجيا وفي التقسيم الاجتماعي للأدوار. إن الاسترجال حالة ثقافية عامة تتحقق من خلال "الاستعمال الحر للجسد"، استعمال يجب أن يتم خارج المؤسسة وضدا عليها، وهي الطريقة الوحيدة التي يمكن أن

يتحقق من خلالها الاسترجال النسائي باعتباره صورة مثلى للمساواة كما تتصور ذلك بعض النساء.

بعبارة أخرى، تود، تود المرأة في الروايات، استنادا إلى التفوق الذكوري المستبطن، أن تأتي إلى الوجود الرمزي المضاد من خلال البوابة نفسهاك إنها هي الأخرى "فاتحة" تغزو القلاع الذكورية الحصينة فتوجه السرد إلى ما يحيل على دائرة حدثية منفتحة على تداعيات تعيش في الوصف الكثيف في شكل استيهامات تستعيد من خلالها موقعها "الإيجابي": تتقلص كل فضاءات الفرجة الحياتية وتغيب تفاصيلها لكي لا يبقى هناك سوى الجسد ممراً وحيداً لبناء الحدث واستعادة الذاكرة المفقودة من خلال إعادة رسم حدود الفعل الأنثوي ضمن وضعيات تمتشق فيها الأنثى سيف الفحولة لتفعل في جسدها ما تشاء. إنها بذلك تحاكي سلوك المذكر وتتبنى دوائر فعله.

فعندما تخلصت المرأة من سلطة الرجل اكتشفت سلطتها في جسدها. إنها تسرد الانتصاب النسائي من خلال إدراج الفعل المنجز آنيا ضمن سياقات ثقافية تمتح من التراث قوتها ورمزيتها، حيث "يحق للمرأة النخير والشهيق لحظة الرهز"، و يحق لها تصوير مكامن اللذة خارج لغة العشق العذري الذي يكتفي بخلق حالات الاستيهام:

- يأتي المفكر ليغنم وينتشي و"يداعب العسل" "ويضع أصبعه فيه"، برهان العسل، سلوى النعيمي،

- "تعطي نفسها بسخاء، وتترك نفسها على سجيتها تعوم في ملذات خدر شهي وهادئ مع تلميذ في عمر أبنائها، لأن ذلك يوازي استمتاع كهل بجسد شابة"، ضجيج الجسد، هيفاء بيطار.

إنها وضعيات لا تنتمي للسرد إلا من باب التمثيل التوضيحي، حيث يتحول الفعل السردي إلى طاقة إقناعية، كما تقتضي ذلك آليات المحتمل، والمحتمل صيغة للتمثيل لا يمكن أن تتحقق إلا في وضعيات مشخصة تزدري البرهنة الحجاجية، ومنها الوضعيات السردية، إنها لا تشير إلى ما وقع فعلا، بل في ما يعتقده المرأة أنه وقع حقا.

ولكن دون التساوي في ذلك ممكنات الصور الثقافية المسبقة. استعمالان مختلفان للجسد: الجسد في كتابات الرجل مناسبة لإثبات القوة والفحولة والتفوق والزهو، وهو في كتابات المرأة آلية من آليات الإغراء: بين الولوجي والاستيعابي تتسرب الاستعارات المسبقة التي تفصل بين الإبداع الأنثوي الذي يتملى الجسد ويتلذذ في وصف تضاريسه ونتوءاته وأشد تفاصيله استعصاء على التخيل وأكثرها استجابة للاندفاع الإيروسي، وبين نظرة ذكورية لا تكتشف الجسد إلا في حضور المؤنث المهيج والمغري والدافع إلى الانتصاب.

وهي صيغة أخرى للقول إن المرأة لا يمكن أن "تدك الأرض دكا"، ولا أن "تمتطي الرياح" ولا "أن تسافر في عمق الأشياء"، فهي الأرض والرياح المغرية والعمق الذي ينادي، إنها استعارات من صنع مخيال ثقافي يتصور الجنس معركة ويحول كل الأشياء إلى

أدوات جنسية، واستنادا إلى ذلك "تنتصب" الأفعال بين يدي الرجل، فهو يلج ويركب ويمتطي ويدك وينقض ويستولي ويأخذ ويلقي بموضوعه أرضا أو على السرير.

عناوين بعض الروايات دالة في هذا السياق: "جسد ومدينة" زهور كرام، ثلاثية أحلام مستغانمي: "ذاكرة جسد" و"فوضى الحواس" و"عابر سرير"، "برهان العسل" لسلوى النعيمي، "ضجيج الجسد" هيفاء البيطار، و غيرها كثير. قصص شتى مبرمجة بشكل مسبق في الذاكرة الجماعية تدعو كلها إلى "استراق السمع" لمغامرات تستثير اللذة المحرمة ولكنها لا تتسرب إلى الوجدان إلا في شكل طرائف سرعان ما تحتل موقعها الطبيعي داخل المرويات العادية. فالحدث داخلها لا يبنى، إنه مستعار من وضعيات مكشوفة التوقعات.

ضمن شروط الاستبطان هاته، لن يكون النشاط السردي فعلاً واحداً، بخصوصيات واحدة، قادرا على استيعاب الموجود الخارجي في تنوعه. إن الفعل السردي، كما تثبت ذلك آليات التلفظ، ليس تمثيلا لحدث، بل هو صفة لوجود الحدث في المتخيل الجمعي، ووجود الحكم الإيديولوجي في اللغة. ومن هذه الزاوية أيضاً، فإنه لا يطال سوى ما تبيحه الذاكرة باعتبار موقعها المخصوص في التاريخ وفي الموسوعة التي أفرزها.

وفي هذا السياق ستكون "الموسوعة" (مايشكل الخبرة الإنسانية العامة) هي الذاكرة الثقافية الخاصة التي تشتمل على كل المواقف التصنيفية المسبقة التي تجعل المذكر أصلا لكل شيء، فهو الشدة

والفحولة والقوة والجزالة، وكل الصور التي أنتجها "فضاء مِذْكار لا يدخله إلا الذكر من الرجال" تماما كما هي "المرأة أنيثة لينة" ذلك أن "المؤنث هو ذكر في خلق أنثى" (لسان العرب). لقد عممت اللغة، لقرون طويلة، بل لآلاف السنين، بنيات استعارية عتيقة ترى في المرأة جارية وتابعاً وخادماً وموضوعا للذة. ورغم انتفاء شروط الاستعباد حافظت هذه البنيات على وجودها شاهدا على "أن الكلمة ليست تعيينا لشيء، بل دليل على وجود شخص يفكر في هذا الشيء" (4).

تحيل هذه البنيات، في واقع الأمر، على عوالم ذكورية لا تستوطنها سوى أفعال الرجال ولا يمكن أن تتسلل إلى نصوص الفن المؤنث إلا من خلال صوت ذكوري يأتي إلى القصة من خارجها voix off:

- "هو رجل الليل حقا... يضرم الرغبة في ليلها ويرحل"؛
- "يشعل كل شيء في داخلها ويمضي"؛
- "تحبه كما لو أنه لن يأتي، كي يجيء"؛
- "كي تقنعه أنها انتظرته حقاً"؛

-"فهي تدري كنساء البحارة تدري، أن البحر سيسرقه منها وأنه رجل الإقلاع حتماً" (5).

فما الذي يجعل المرأة مقيمة خلافاً للرجل المرتحل؟ لا شيء سوى الأكليشيهات المسبقة التي استعارتها الساردة من ذاكرة تعمل في الأصل على استئصالها.

وهذا أمر دال على أن الاستعارات الجنسية محدودة في ذاكرة السرد النسائي، لأن الفعل الحسي الأنثوي نهاية وليس مبتدأ (أسطورة السيف الباحث عن إنائه). لذلك تجيد المرأة الكتابة عن الحنين إلى ذاك الغائب الذي سيعود حتما. وهذا أمر بالغ البساطة، " فهي من صاغ في التاريخ خطاب الغياب: فهي المقيمة، وهو الصياد المسافر، وهي الوفية (إنها تنتظر) وهو الزير الذي تستثيره كل النساء. هي من خلق الغياب وخلق عوالمه التخييلية، ولها من الوقت الشيء الكثير للقيام بذلك. إنها تنسج وتغني (...) وكل رجل ينتظر فيه شيء من الأنوثة" (6).

وهو أمر يثبته نمط بناء عوالم السرد – وربما هو ما يفسر، كما سنرى ذلك، وفرة الوصف الاستعاري وتقلص حجم الحدث السردي- هناك فضاءات كثيرة في المخيال محرمة على الإبداع النسائي، فالمرأة لا تعرف الليل إلا في شرفة الانتظار (لا تتسكع ليلا في شوارع المدينة)، وهي لا تدعي ركوب الخيل ولا تشق الغابات إلا مسبية أو عرضة للاغتصاب. تلك العوالم لا تعرف طريقها إلى السرد النسائي.

وهي الحالات التي حاولنا وصفها سابقا من خلال التأكيد أن العوالم التي تودعها الساردة نصها مصنوعة من وعي ذكوري تسلل إلى كلمات تجاهد على تخليصها من فحولتها التاريخية. إنها صور تحاول استثارة نقيضها من خلال ضخ حالات الانتصاب في اللغة التي تصف وتسرد وتخلق الوضعيات الإنسانية.

-"كان يعانقني خلف الباب المغلق عناق الوداع ولا نستطيع فراقا. يقبلني ويقبلني، ولا أستطيع فراقا، وأركع أمامه وأنحني أفرك رأسي عليه وأريده أن يملأ فمي وأكاد أختنق لهفة وينتشر وأمتص لهفة شرهة حتى آخر قطرة وأرفع عيني إليه لأرى وجهه المعذب باللذة يتشنج مرميا إلى الوراء ويداه على شعري" (برهان العسل ص 32).

إن تشخيص "الانتصاب النسائي" لا يتحقق في الحدث السردي، بل في معادلات موجودة في تضاريس الجسد الذي لا يمكن أن تُستثمر إمكاناته إلا من خلال الإطناب في وصف ما يحيط به، إنه يعشش في الوصف الاستعاري الذي يغطي على سرد لا يَعد بالكثير من المفاجآت. ففي كل حركة هناك كم وصفي هائل يدفع بالحدث إلى التراجع ويذوبه في رؤى طهرانية أحيانا، وإباحية أحيانا أخرى دون غاية فنية تستوعب ذلك. وهو كم لا يستطيع السرد استيعاب كل ممكناته إلا من خلال الإحالة على المسكوك والمعروف والمتداول: قصة المرأة في المجتمع وقصتها مع الرجل.

إن اللذة ليست فعلا، أي تسريدا لوضع يتم في الزمان ووفق إكراهاته، إنه استعادة استعارية يصر هذا النوع من السرد، من خلالها، على منح الأشياء ذاكرة أخرى غير ما يقوله التعيين المباشر، إنها لحظة تشل الفعل وتدرجه ضمن حالات وصف يكبل السرد ويعوقه عن خلق مرجعياته الداخلية المفصولة عن الأحكام المسبقة. فبما أن المرأة لا يمكن أن تعيد تسمية العالم ولا أن تخلق كلمات بدلالات أنثوية مخصوصة، فإنها تستعيض

عن ذلك بصفات مضافة قد تغير من هوية الأشياء، أو تمنحها بعدا أنثويا يقود إلى مساواة منشودة، ولن تستطيع القيام بذلك إلا عبر الوصف.

إن احتماء الروائية بالوصف يعكس تقلص المساحات التي يمكن أن يستوعبها السرد في الذاكرة النسائية، لذلك لا تعتمد السرد إلا كغطاء عام، أي مجرد هيكل شكلي قادر على منح المضامين الوصفية نوعا من الحياة والدينامية فالوصف توقف أي إنياح عن الزمن أما السرد فكَمٌّ زمني. وعادة ما تكون هذه المواقف السردية سلسلة من الوضعيات الإنسانية المألوفة في الذاكرة الاجتماعية. وتلك هي الحدود الفاصلة بين السرد والوصف: إن السرد مخيال أما الوصف فمعرفة مشتركة، إنها غطاء ثقافي يخصص ويسرب التلوين الإيديولوجي، إنه يكشف عن رد الفعل يتحقق هنا والآن. إن "المعرفة ليست فقط نصا سبق أن تعلمناه، بل هي نص مكتوب في مكان ما" (7).

إن هذه الصورة المزدوجة تطال السرد النسائي كما تطال التمثيلات الممكنة للمرأة حدثيا ووصفيا. وليس هناك من تفاوت إلا في الضمائر أو في سلسلة المواقف المستوحاة أصلا من خزان مودع في الذاكرة الجمعية يتم تصريفه في شكل مواقف اجتماعية عادة ما لا ينكشف أمرها إلا من خلال تحققها في وضعيات قابلة للاستعادة السردية دون أن تكون في ذلك خاضعة بالضرورة لمقتضيات البناء الروائي.

إنه اختيار يقود بالضرورة إلى منح الوصف مساحة أكبر من مساحات الفعل السردي. ذلك أن كل تسريد للجسد يجب أن يمر عبر ممكنات الوصف باعتباره معرفة مركزية تحتفي بالتفاصيل التي أغفلتها عين المذكر وهي تشتهي الجسد خارج تفاصيله. استنادا إلى هذا الاختيار لن يشكل السرد سوى نواة صغيرة تقف وظيفتها المركزية في الإيهام بوجود حدث. لذلك وجب البحث عن الحدث الحقيقي فيما هو مدرج داخل المقاطع الوصفية، بصيغها الشعرية في المقام الأول.

إن الساردة، استنادا إلى ذلك، لا تأتي إلى الأشياء ولا تستنطق طاقتها من خلال التوظيف السردي (الحدث ذريعة فحسب)، بل تستحضر ظلاله من خلال الاستعارة، ففيها يخبئ الشيء جوهره. إن السرد حركة، سيرورة زمنية تلتقط، في تحققها، العرضي العابر، لأنه مدرج ضمن الزمن المتحول باستمرار، أما الوصف فبحث عن تفاصيل الشيء في الفضاء الثابت (الوصف استراحة للسارد).

-"قبل الحب بقليل، في منتهى الالتباس، تجيء أعراض حب أعرفها. وأنا الساكنة في قلب متصدع الجدران، لم يصبني يوماً، هلع مقبل كإعصار.

كنت أستسلم لتلك الأعاصير التي تغير أسماءها كل مرة، وتأتي لتقلب كل شيء داخلي.. وتمضي بذلك القدر الجميل من الدمار".

كنت أحبهم، أولئك العشاق الذين يزجون بأنفسهم في ممرات الحب الضيقة، فيتعثرون حيث حلوا بقصة حب وضعتها الحياة في طريقهم"(فوضى الحواس، ص 43).

ليس هناك إذن سوى الجسد أداة لاستعادة "ما أضاعته وما سرق منها خلسة"(أحلام مستغانمي). إنه منطلق كل التمثيلات المخيالية التي تحاول إعادة تشكيل الخريطة الإنسانية – بكل أبعادها- من خلال عيون مؤنثة: ليس هناك أكثر من الزنوج قدرة على استنطاق أجسادهم، فعندما يستولي السيد على اللغة وعلى كل فضاءات المتعة لن يبقى هناك سوى الجسد أداة مثلى للمقاومة والتصدي: كنتَ تأخذ جسدي عنوة، فها أنذا أعطيك إياه طواعية، سأسكنه اللغة لكي ينتج استعاراته بعين المؤنث، لا كما يأتي إليه المذكر.

إن جسد المرأة، من هذه الزاوية، بوابة الريبة من الزمن، إنه ليس كلا وليس جزءا بل "خطوط الحساسية" و"خارطة للحنان" دائمة التحول، فهي لا توجد في الجسد، بل في اللغة التي تصف، وفي العين التي تتكفل بالمضاف الذي تخلقه التمثيلات اللسانية المفتوحة بطبيعتها.

وهي طريقة أخرى للقول إن استعادة ما ضاع لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال إطلاق العنان للحواس كي تقول ما لا يمكن أن يقوله العقل، إنها وحدها قادرة على خلق حالة من المساواة بين الذكر والأنثى. ربما يتعلق الأمر باستحضار لا واع "للحظة المركزية" في الليبدو كما يتصوره فرويد. فهذه القوة من الطبيعة ذاتها، وهي

التي تنظم النشاط الجنسي خارج الاستقطاب الثنائي الأنثوي والذكوري. وهي الصيغة الشهيرة التي تصنف الأنثى كذكر غير مكتمل، وهوما أشرنا إليه أعلاه حين يعتبر اللسان العربي المرأة ذكرا في صفة أنثى.

وهو ما يمكن إدراجه، وفق قوانين البناء السردي، ضمن التقابل بين "ذات فاعلة" وبين "ذات ثيمية" تمتح عناصر تشكلها من النص الثقافي السابق في الوجود على النص: الذات والموضوع، الذكر والأنثى. وهو تقابل يستعيد بشكل ضمني التقابل بين القوة السالبة والقوى الإيجابية، ولكنه يمكننا أيضا من فهم الوضع الإشكالي لذات فاعلة في السرد، ولكن فعلها لا يتحقق إلا من خلال فعل آخر. إن الأمر يتعلق بتدليل سابق على مسارات التشخيص السردي: ترفع المرأة جسدها عاليا لتسلمه إلى الفارس الذي يأتي ليملأ الإناء ويمضي.

إن الساردة في حاجة إلى الوصف الكثيف، فهو الوسيط الذي يقوم بملء الفراغ الفاصل بينها وبين العالم الخارجي. ويبدو السرد من خلال الحالات التي أشرنا إلى بعضها محجوزا في الذات التي لا تعرف كيف تجعل الحدث أداة للتخلص من "أناها"، حينها يصبح الوصف هو المدخل الطبيعي لذلك. وربما يعود ذلك إلى التصورات المسبقة عن علاقة الرجل والمرأة بجسديهما،"فالرجل يدرك جسده باعتباره علاقة مباشرة وطبيعية مع عالم خارجي يحضر في ذهنه من خلال موضوعيته، أما جسد المرأة فمثقل بالعناصر التي تمنحه خصوصيته" (8).

وهذا التباين في طبيعة هذه العلاقة هو الذي يجعل الجسد النسائي أكثر حضورا في النص الروائي من جسد: تتحدث خديجة مروازي بلسان ذكر (هو)، ولكنها لا تستطيع خيانة الأنثى داخلها، فتستعمل في صفحة واحدة كلمة "جسد" 5 مرات، دون أن نتحدث عن الإشارات المتتالية إلى أعضاء كالساقين والفخذين:

"حيث جسدي على مسافة مني"،

"جسدي شاحب إلى حد الفجيعة"،

"وألمس جسدي حتى يعاودني التعذيب"،

"...يتلو الآخر تحت جسدي الانهيار" "لملمت جسدي" (سيرة الرماد ص 10). ولست في حاجة إلى التأكيد أن الرجل لا يتحدث عن جسده، وإذا حصل ذلك فإنه يستعمل كلمة "جسم".

إنها بذلك تتأنسن من خلال الجسد ذاته، ذاك الذي كان بالأمس أداة استعباده أو بؤرة لإشباع خارجي. إنها تضع رغبتها في الكلمات قبل أن تضعها في الجسد وفي أطرافه وتضاريسه. إن الجسد لا يكون إلا من خلال السرد، لكن السرد يستعصي عليها، يتضاءل حجم الأحداث ليتحول إلى مجرد سبر لأغوار ذاكرة مباشرة نادرا ما تسافر إلى ما هو أبعد من الجسد واستيهاماته. إنها تملك كل شيء، التاريخ والوقائع والدلالات، ولا ينقصها سوى أبطال قادرين على لعب أدوار مرسومة بدقة في نصوص الفرجة الحياتية.

بل إن الوصف يتحول في كثير من الأحيان إلى الحالة السردية الوحيدة الممكنة، مع كل ما يمكن أن يحيل عليه من تقابل بين الفعل السردي ومقتضياته، وبين فعل الوصال المضاد بطبيعته

للحركة. إن الوصف، على عكس السرد، ليس محكوما برؤية تبشر بنهاية، فهو ممتد في الكلمات لا في الفعل، وفي الأشياء لا في مردوديتها السردية، إنه فرصة لاسترداد النفس أو الهروب من المواجهة. أما السرد فموقف يُبنى ورؤية قد تصح أو لا تصح، إنه يستند إلى قوة المخيال واتساعه وقدرته على خلق نظام كوني مصغر استناداً إلى ذاكرة ممتدة في كل الاتجاهات، إن الإبداع انزياح عن المألوف. وهذا هو الحد الفاصل بين كتابة تنتج معانيَ وبين كتابة هي إخراج سردي لمعان يتداولها الناس في النكات والمواقف المسكوكة.

إن الأمر لا يتعلق بقصور في التمثيل أو بنضوب في الخيال السردي، بل سببه محدودية الذاكرة المؤنثة التي تستوعب هذه الفضاءات في شكل "مساحات" فارغة لا يسكنها الفعل. إن هذه العوالم "مبرمجة"، بشكل متحيز، في الذاكرة الثقافية العامة وفي اللغة باعتبارها معدة لاستقبال أفعال لا تندرج ضمن دائرة "اهتمام" النساء، فحين يركب الرجل فهو فارس تستهويه القفار والليل والفضاءات الوعرة، وحين تركب المرأة فهي في هودج يحميه الحراس من كل جانب – في شكل جمل أو سيارة من آخر موديل، هذا أمر لا قيمته.

استنادا إلى كل هذا، فإن السرد في هذه النصوص (خاصة نصوص أحلام مستغانمي) يستقي مادته من الفضاءات القريبة: فضاءات الفرجة الحياتية المباشرة: المنزل والمطبخ والمكتب والشارع العمومي. وفي هذه الفضاءات تتقلص الرؤيا وينكفئ السرد على

نفسه ليسمح للوصف باكتساح المساحات الخالية في ذهن القارئ وقصد النص.

لا يتعلق الوصف في هذه الحالة بمحاولة لتنظيم المرئي المباشر في الحياة، فتلك عوالم تحضر في الذهن من خلال المفترض الاجتماعي ومجموع الصور المستبطنة في السلوك، بل يحل محل السرد ليكشف عن هوية أخرى عادة ما لا يلتفت إليها الوعي المذكر. يتعلق الأمر، في جيمع الحالات، بالتمثيل لمشاهد مألوفة في الذاكرة الثقافية. ما يشبه الأطروحة التي تقوم على موقف فكري مجرد يحتاج إلى التشخيص لكي يتأنسن ويحتمي بسياقات تخصصه وتحوله إلى إيديولوجيا يدعو معناها المباشر إلى الإدانة الصريحة، وذاك هو القصد الصريح المودع في اللغة.

لكن دلالات الملفوظات المتحققة ليست من الطبيعة ذاتها، فهناك المعطى، وهناك سياقاته المباشرة. ومن هذه الزاوية، فإن المشاهد ملغومة، من حيث الحمولة الإيديولوجية ومن حيث القصد المسبق. فما ينتمي إلى البعد السردي يتشكل من خطاطات متوقعة تندرج ضمن معرفة مألوفة عند القارئ، ما توحي به التوقعية السردية، فهي جزء من موسوعته (ما يطلق عليه في الأدبيات السردية بالأشكال الكونية). ذلك أن الوضعية السردية المسبقة تنتمي إلى الموروث، أي إلى الخبرة الإنسانية في علاقتها بالزمن وفي علاقتها بالأحكام الاجتماعية: هذا الموقف أو ذاك مدان دينيا أو اجتماعيا أو أخلاقيا، ويمكن أن نمثل له بكل المواقف التي يمكن من خلالها تشخيص "الوضع النسائي" والتعبير عن إدانتنا له.

وفي المقابل هناك معطيات الوصف، وخصوصيات التلفظ التي تمنح الوضعية أبعاداً أخرى تحولها من مجرد ذاكرة تستعيد الثقافي إلى سياق يخصصه. إن الدلالة الثانية هي الأهم وهي الأساس، لأنها تُطَبّع الثقافي وتحوله إلى سياق مقبول. إن الحكم لا يضع حدا "لجرم مشهود"، بل يؤكد الغلبة الذكورية، فالامتلاك حالة طبيعية، فقط يحتاج شكله إلى تعديل، وهو دليل مضاد لما يمثله الحدث السردي.

هوامش:

1-نحيل في هذا السياق على الكتاب الرائع الذي أصدرته يسرا مقدم مؤخرا " الحريم اللغوي" 2010،و هو كتاب مخصص لدراسة التمييز ضد المرأة استنادا إلى ما هو مدرج في عوالم اللغة.

2- Pierre Guiraud: Sémiologie de la sexualité, éd Payot 1978, p76

3- Pierre Guiraud: Sémiologie de la sexualité, éd Payot 1978, p73

4- : L'idée et la forme, éd P U F , que sais-je, J Claret 1979, p 10 والقولة منسوبة إلى بول فاليري.

5- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دارالآداب، 2007، ص 10-11

6- R Barthes: Fragments d'un discours amoureux, éd Seuil, 1977, p20

Philippe Hamon: Introduction à l'analyse du -7
descriptif, éd Hachette université, 1981, p51

Simone De Beauvoir: Le deuxième sexe I , éd -8
folio, 1949-1976, p 17

ذاكرة الماء ولاوعي السرد

الطوفان الرمزي في السرد الروائي

1

ليس في نيتنا قول أي شيء عن أساطير الماء العديدة، وعلى رأسها حكاية الطوفان الذي أغرق البشرية، إلا القليل منها، في لجة مائية لا يعرف أحد قرارها، فذاك سر من أسرار الكون فُصِّل فيه القول قديما وحديثا، وأغلب تأويلاته متداولة ومعروفة. ما نحاول القيام به في هذه الدراسة يقتصر على استعارة "شكل مائي" يمتص مادة تشكله من هذا الطوفان بالذات، ولكنه ينزاح عنه من حيث "الكثافة الدلالية" التي تستثيرها عوالمه، فهي تُبنى استنادا إلى استعمالات رمزية تقلص من حجمه وتشكم امتداداته أو تقلص من مداه (كمية الماء لا قيمة لها قياسا برمزيته).

قد لا تضع النصوص الروائية الثلاثة التي نعتمدها في سياقنا هذا أساسا لصياغة فرضياتنا التحليلية الماء مادة لسردها، أو على الأقل لا توحي بذلك بشكل صريح، إلا أنها تنتهي كلها إلى "تسريد هذا الماء" استنادا إلى غاية ضمنية تقدم "رسماً جديداً" لذكرى خاصة بطوفان أصلي لا يمكن أن يحضر في الذهن إلا من خلال آليات السرد ووفق قوانينه (كما هو الشأن مع القصص الواردة في النصوص الدينية).

وذاك ما تكشف عنه الطاقة السردية الكامنة في الحدود السابقة على الاستقطابات، كما يمكن تلمس وجهها الخفي والمجرد في العلاقات المفهومية غير الموجهة: ما يمكن أن يتولد عن العلاقات الرابطة بين الحدود المتقابلة (أبيض - أسود، ليل - نهار، حرية - استعباد). وهي الحدود المفهومية التي تخفي داخلها سلسلة لا تنتهي من الحكايات التي تتحقق ضمن لبوس خطابي يتغير من سياق ثقافي إلى آخر.

إن الرؤية السردية، استنادا إلى هذا التقابل، معطاة من خلال العلاقات قبل تحققها في الحدث والوصف والعلاقات الممكنة بين الفاعلين في النص السردي، يكفي في ذلك تحديد الغطاء القيمي الذي يحكمها. وسيكون التحول المضموني، تبعا لذلك، كليا: فالمابعد الزمني يلغي الماقبل بالضرورة ويحل محله. إن هذه الروايات "أطروحية" في عمقها، إنها تنطلق من "ثنائية" قيمية تُبنى استناداً إليها عوالم التشخيص واستنادا إليها تتخذ شكلاً.

وللماء في جميع السياقات الإنسانية دلالات شتى. وقد يكون بديهيا القول إنه ارتبط بالحياة على الأرض، كما تصورتها أغلب الديانات، وكما فصلت القول في ذلك الأساطير قبلها. فهو سابق في الوجود على الخلق ذاته، إنه العماء المظلم أو المادة التي خرج منها كل شيء ("وكانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة" الكتاب المقدس، "وجعلنا من الماء كل شيء حي" القرآن).

إن الماء أصل وليس مضافا كما هي حالة النار مثلا. وبذلك، فهو موجود خارج الزمنية المعروفة، أو هو وليد كم زمني هلامي انبثقت عنه زمنية استوطنت الفعل الإنساني وتحكمت في مساراته. وكما كان اكتشاف النار مدخلا رئيسا نحو الاستقرار وميلاد التجمعات السكنية الأولى، فإن السيطرة على الماء و"تدجينه" كانت هي البوابة نحو اكتشاف الأنشطة التي من خلالها اتخذ الكائن البشري حجما إنسانيا وراكم معارف رمزية حول العالم وحول ذاته.

وفكرة التطهر مركزية في كل سياقات الماء، بما فيها أشدها سذاجة. فالتطهر مدخل لتحقيق كل أشكال الخلاص التي تبشر بعودة جديدة إلى أصل يوجد خارج كل أشكال الوسم الأخلاقي (العودة إلى حالة إباحة مطلقة). وهو ما يعني، بصيغة أخرى، التلويح بإمكانية العودة إلى حالة خالية من "الأهواء"، وهي الميولات المسؤولة عن كل "الانحرافات الأخلاقية"، كما تذكر ذلك النصوص القديمة، وربما الجديدة أيضا. وهي فرضية قامت عليها فكرة الطوفان الذي سيخلص الإنسانية من ذاكرتها الزمنية إيذانا بميلاد زمنية جديدة.

ومع ذلك، فإن ما هو أساسي في هذه الرمزية، ليس كثافتها الدلالية، فهذه دالة على الكونية، بل سرديتها المحتملة، لأنها دالة على خصوصية ثقافية وعلى زمن"معدود". فكل رمز في حاجة إلى قصة تفسره وتكشف عن بعده التاريخي والاجتماعي في الوقت ذاته، أي تحديد المضاف الذي يأتي من الاستعمال لا من "الهوية المجردة" (التقابل المعروف بين النصوص النسقية والنصوص السردية). لذلك لا قيمة للرمز خارج وجهه القصصي.

استنادا إلى هذه الملاحظات العامة، سنبحث في الذاكرة الخفية للسرد الروائي من خلال روايات بنت جزءاً من فضائها (فعلياً أو رمزياً) استناداً إلى ممكنات الماء وقوته الإيحائية. أي محاولة استنطاق ما سها السرد عنه، أو ما سربه في شكل وحدات وصفية تخبئ في ثناياها طاقة سردية يمكن أن تفتح النص الروائي على احتمالات سردية تسير في اتجاهين: تصف ما مضى وما يجب أن يكون. فاستعمالات الماء تُذكر في هذا السياق، من خلال محاكاة رمزية، بالطوفان، لا باعتباره حدثا يتحقق من خلال كثافة الماء، بل من خلال إحالات ذاتية تسرب نمذجات مصغرة تلتقطها الذاكرة اللاواعية للسرد، ومن خلالها تتحقق المضامين المجردة التي يتم تشخيصها في وضعيات متجذرة في واقع مألوف.

2

إن الروايات الثلاث التي أشرنا إليها تستعمل كلها الماء أداة للتطهر من أدران من طبائع مختلفة: اجتماعية سياسية أو دينية حضارية، أو على الأقل تسقط الرغبة في القيام بذلك. وتقدم لنا رواية " أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ نموذجا على ذلك. وقد قيل في هذه الرواية وفي صاحبها الشيء الكثير، لا نعتقد أن الخوض فيه يفيدنا في سياقنا هذا. ولكننا لا نمنع أنفسنا من تبني ما أصبح شائعا بين كل نقاد هذه الرواية، بل حتى بين القراء العاديين الذين رأوا فيها جميعهم كتابة جديدة لسيرة الأنبياء الأربعة: آدم وموسى وعيسى ومحمد. إلا أن الجديد فيها هو إدراج سيرة نبي جديد هو نبي العلم المعاصر الذي تقوده اكتشافاته إلى قتل الجبلاوي، الجد الأكبر للحارة، دلالة على استغناء البشرية عن الدين في تدبير شؤون حياتها، كما يدل على ذلك اسمه "عرفة"، فهو مشتق من المعرفة العلمية.

ومع ذلك لن نخوض في أمر هذا التأويل بالسلب أو الإيجاب، فغايتنا شيء آخر غير القيام بما يلزم من المقارنات لتأكيد التطابق بين الرواية وسير هؤلاء الرسل. إننا نروم الكشف عن بعض العناصر التي نعتقد أنها مركزية في تأسيس الكون الروائي، ومنها يستمد مردوديته السردية والدلالية على حد سواء. فليس للتاريخ هنا مقام سوى ذاك الذي يمكن أن تأتي به رمزية تعيد النظر في

الزمنية ذاتها. إن التاريخ في الرواية خدعة، أما الحقيقة فهي ما يمكن اكتشافه من خلال النظر إلى القصة في كليتها باعتبارها استعارة كبيرة تحيل على معنى غير ما تقوله خطية الأحداث.

وسنقتصر في دراستنا هاته على المحكي الثاني في الرواية، وهو القصة الثانية التي تحمل عنوان "جبل"، وهو اسم الشخصية الرئيسة في القصة وصانعة أحداثها. والجبل هنا اسم وصفة وحيز مقدس في الوقت ذاته. بالتأكيد، لا يمكن أن نتجاهل أن "جبل" هنا يوحي بالنبي موسى وسيرته وصراعه مع الفرعون، فالرواية تتضمن الكثير من العناصر التي تداولتها الكتب الدينية وغيرها، ما يشكل في واقع الأمر المفاصل الرئيسة للقصة الأم (احتماؤه بالجبل، الوصايا العشر، وتربيته عند الناظر بعيدا عن أبويه الحقيقيين، لقاؤه مع النبي شعيب وزواجه من ابنته). والرواية خاضعة، من هذه الزاوية، لإكراهات البناء القصصي الأصلي.

ومن هذه الزاوية لا تتمتع القصة برمزية كبيرة، بل يمكن القول إنها رمزية مكشوفة، لأنها تستعير من القصة الأصل الوظائف الكبرى (المفاصل المركزية) وتملأ الفراغات بأحداث محلية توهم بزمن واقعي يدركه القارئ من خلال التفاصيل. إن مصدر الرمزية فيها هو الاستعمالات الجديدة للعناصر الأصلية في القصة، ومن ضمنها الماء وفضاء تحققه:" الدهليز الطويل" الذي سيشهد موت الأعداء وميلاد آل حمدان من جديد.

ولهذا السبب، فإن الاستعادة السردية لقصة النبي موسى لا تتم من باب التأريخ، (الرواية في جميع الأحوال ليست تاريخا)، بل

وفق إحالة رمزية يتحول من خلالها الحدث "التاريخي/الديني" إلى استعارة كبرى تسرب عبرها رؤى ليست من التاريخ بل هي من الذات التي تصوغ الحدث الجديد من خلال أمارات دالة على استعمال جديد للأحداث ذاتها. ومن هذه الزاوية بالذات يمكن البحث عن الرمزية الجديدة للماء كما وُصِف في القصة الأم، وكما تم توظيفه في القصة الجديدة، بما فيها "اليم" الأول الذي لا تشير إليه القصة الجديدة.

"وما كادوا يتوسطون الدهليز حتى مادت أرضه بهم بغتة وهوت بمن عليها إلى قاع حفرة عميقة، وفي سرعة مذهلة فتحت نوافذ الدور على جانبي الدهليز وانصبت المياه من الأكواز والحلل والطشوت والقرب وتقدم رجال حمدان دون تردد ورموا الحفرة بمقاطف الطوب..." (ص 196).

وعلى شاكلة كل أساطير الطوفان، فإن المعركة التي يخوضها "جبل" مع الفتوات لن تنتهي بنهاية عالم فحسب، بل ستعلن عن ميلاد عالم جديد. إن طشتا واحدا من الماء قد يكون كافياً لاستعادة صورة المياه الهادرة. إن الماء المسرد في الرواية ليس ماء عادياً، إنه يسقط من السماء في شكل شلال قد لا يؤدي إلا إلى بلل رأس شخص أو شخصين، ولكنه دال، من باب التناظر، على غرق كلي، فليست الكمية هي المقصودة، بل الخزان الأسطوري فيه، كما تسلل إلى الذاكرة والوجدان، هو الذي يسند الفعل السردي ويبرر آثاره.

إنها الاستعادة السردية لحالات الغرق، وكأن الرواية لا تقوم ظاهريا سوى بالتمثيل لحادث غرق فرعون وأصحابه في مياه بحر متخيل غرق فيه الجنود الذين كانوا يطاردون موسى وأصحابه، وهو البحر الذي يقول عنه العلماء حاليا إنه لم يكن سوى مستنقعات موجودة في منطقة قريبة من سيناء. ولذلك، فإن الإحالة هنا على أحداث القصة الأولى ليست رمزية بالمفهوم الحقيقي للكلمة. إن الأمر يتعلق بإحالة على حدث شبيه به استنادا إلى وجود سلسلة من التناظرات بين أحداث وشخصيات القصة الأولى والثانية (قصة موس وقصة جبل).

استنادا إلى هذا، وجب النظر إلى القصة كلها باعتبارها رمزاً لا تشكل عناصر التشخيص فيها سوى الامتدادات الفرعية للرمز الأصلي. فقوة الرمز، كما هو متداول، لا تكمن في تفسيره، بل في القدرة على تحويله إلى طاقة نستعيد من خلالها مجمل تحولات ذاكرة الإنسان ووجدانه. وهو ما يعني أن النص كله يشتغل باعتباره حاضنا للمجرد وكاشفاً عن أصوله، أي وعاء يستوعب ضمن بنية أولية واحدة كل العناصر المشكلة للحدث السردي. ذلك أن الليل والظلام والدهليز والماء والغرق عناصر تحيل كلها على الغرق الذي أهلك الكافرين، كما تروي ذلك الحكايات الدينية، ولكنه ليس رمزياً، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك، إلا من باب التناظر بين قصة أصلية وأخرى تحاكيها.

ولهذا السبب، فإن هذه العناصر يمكن أن تصبح دالة ضمن سجل رمزي من طبيعة مختلفة كليا. ويبدو أن تلك هي الغاية

اللاواعية من استعمال هذه الأشياء تعبيرا عن غرق أسطوري أو تاريخي، فلا قيمة لهذه الصفات في النص السردي إلا من إمكانية إحالتها على عمق استعاري فيها.

وهذا أمر متداول في السرديات المعاصرة، فكلما قلت الأمارات أو اختفت وراء مفاصل كبرى أو انتفت كليا تاركة المجال للوظائف وحدها سبيلا إلى تحديد دلالات النص، كان هناك ميل إلى تفسير الوقائع تفسيرا آخر لا يحتفي بالتفاصيل، ولكنه يبحث في ذاكرتها عن صور أخرى هي التعبير الأسمى عن الرغبة في استعادة الأصل المفهومي (التأويل الذي يعطى لمجموعة من الأساطير باعتبارها دالة على تحولات في الوجود الاجتماعي).

وهذا ما يدفعنا إلى القول، إن الوقائع في سياقنا هذا ليست وقائع مميزة ويمكن التعرف عليها بصفتها تلك، أي وقائع تشكل نسخا مفردة لا يمكن أن يستقيم وجودها إلا ضمن هذا النص الروائي أو ذاك، إنها، على العكس من ذلك، تنتمي، بأشيائها وشخصياتها، لسجلات رمزية خاصة. إن خطاطة الدال (خطية الأحداث وشكلها الظاهري) تكشف عن الوجه الحدثي للقصة كما يمكن التعرف عليه في تقريريته، أي ما يمثل أمام القارئ من خلال سمات وظيفية بشكل خالص(مادية الماء وشكل الدهليز، الفتوات أو الجنود)، ولكنه ينتهي إلى الدلالة على كم انفعالي مضاف يودع في المفاهيم لا في الوقائع. لذلك، فإن نظام الدال ليس سوى وجه مستعار من صورة لامرئية غايتها الكشف عن مدلول من طبيعة مغايرة.

والحاصل أن الماء هنا ليس دالا من خلال كميته، والدهليز ليس حيزا تتم فيه أفعال أو تودع فيه أشياء، إن كوز الماء أو الطشت يجب أن يؤول استعاريا من خلال هبوطه من أعلى إلى أسفل، وهي الإيماءة الدالة على الطوفان الجارف، أو السيل الذي يلتهم في طريقه كل شيء، وفي جميع الحالات فهو دال على ما يمكن أن يحيل عليه هذا السائل العجيب من عنف. وهو بذلك مفهوم وليس سمة مستمدة من شكله الظاهري، إنه إمكان وليس تحققا.

وهو ما يصدق على "الدهليز" الذي توليه الرواية أهمية خاصة، منحيث شكله لا من خلال إحالته غلى فضاء آهل أو فارغ. فلا يبدو أن الدهليز الفعلي، دهليز الحارة، يملك من الاتساع ما يمكن أن يستوعب فيلقا من الجنود، ولكن يمكن النظر إليه استعارياً من حيث وجهه المجرد، أي باعتبار إحالاته على حالات متنوعة في الشكل وفي الاشتغال. إنه يمكننا، من خلال وضعه ذاك، من تجاوز خصائص خارجية لا قيمة لها في النص.

لذلك هناك تفاوت مهول بين صور الدال السردي وبين الإحالات الرمزية التي تكشف عنها مدلولاته. فالنص يخضع في انتظام وحداته لخطاطة كلاسيكية تتجنب التفاصيل (الابتعاد عن جزئيات وصفية قد تخون قصدا ما أو قد توحي بواقعية مفرطة)، لكي ترصد التحولات الكبرى من خلال سرد خطي يضع مردوديته في "أفعال" مركزية (وظائف) تستغني في الكثير من الأحيان عن تداعياتها الفرعية. وهو ما يعني أن القصة موجهة بلاوعي أسطوري مودع في بعض "حالات" الماء، ووفق تحققه ضمن أشكال بعينها.

والخلاصة أن الوقائع لا يتم تشخيصها (كما يوحي بذلك النفس القصصي) ولا يتم التعرف عليها من خلال إحالاتها المباشرة على عوالم سردية، ولكنها تحضر في النص باعتبارها سيرورة استعارية تتطابق مع مقتضيات صور دفينة لا يقوم السرد في واقع الأمر سوى بمنحها وجها مشخصا يدركه المتلقي في بداية الأمر من خلال ما يحيل عليه من وظائف نفعية، ولكنه يقوده، من خلال هذا الوجه بالذات، إلى استبطان صور أو انفعالات لامرئية مدفونة في لاشعور إنساني يعرف كيف يُخزن ويُخفي، ويعرف كيف يُحول ما يُخزن إلى وضعيات لا تثير حولها الريبة. إن الدلالات المكتسبة أقوى وأطول عمرا من قوانين التمثيل السردي.

إن الدهليز هو في الأصل صورة نمطية تعد تعبيرا عن سلسلة من الانفعالات التي ارتبطت رمزيا بفضاءات بعينها: فهو الرحم في المقام الأول، وهو جوف البحر والقبر، وهو بالإضافة إلى ذلك كله الوجه المرئي لكل صور الرغبة في الاختفاء والهروب من مكروه ما. وهي صور بالغة الغنى والتنوع منها يستمد الوصف في الرواية طاقة ظلامية إضافية تُضفي المزيد من الدرامية على "غرق رمزي" يغلفه الظلام والصواعق والبرق.

بعبارة أخرى، هناك توافق بين الظلام والصواعق والغرق ضمن الحيز الفضاءي ذاته. وهي صور معممة، ويكفي أن يشير النص من باب المحاكاة إلى الماء والظلام والعاصفة لكي تنفتح أمام المتلقي كل العوالم التي صاغتها الثقافة حول حالات الغرق في التاريخ. إنها تتحقق في المشخص من خلال ما يشبه عملية قلب معنوي لكي

تصبح حاضنة لرغبات هي شيء آخر غير وظيفتها أو شكل حضورها في العين.

لذلك، إذا كانت القطرة لا تستوعب نموذجها، فهي أصغر حجما وأقل تأثيرا، فإنها، مع ذلك، تذكر به من خلال مجمل حالات تجسده، فأن يكون الماء زلالاً أو سيلاً أو جدولاً أو طوفاناً، فإنه لا يحيل في نهاية الأمر سوى على رمزية متفاوتة القيمة والمردودية. ومع ذلك، فإن شكل وجوده يدفع إلى تحقيق ممكنات على حساب أخرى. إنه في الأصل واحد، ولكنه متعدد في الامتدادات. فالماء ذاته هو الذي سينقذ جبل (موسى في التاريخ الديني)، وهو الذي سيغرق الفتوات.

وعلى هذا الأساس، ليس الحدث هو العنصر المركزي في النص، فالحدث مدرك من خلال طوليته الزمنية المباشرة، بل ظلاله التي تختبئ في الماء ومشتقاته ولا شيء غيره. فيكفي أن يسقط الماء من عل على رؤوس "فتوات" محاصرين في دهليز ضيق ومظلم ويبللهم لكي يستحضر القارئ الصور الأخرى التي اختزنتها ذاكرته، صور الغرق في البحر الذي انشق ليبتلع الفرعون ومن معه. هو ذا الحدث في القصة الأولى بشكل صريح، وهو في الثانية بشكل ضمني، ولكن امتداداته في اللاشعور تكشف عما هو أبعد من الحدث المشخص.

إن الماء هنا له رمزية مزدوجة: فهو ماء الطوفان وماء السيل الجارف. وباختصار إنه الماء العنيف الذي يقتلع كل شيء في طريقه. وهو ما ترمز إليه الطشتات التي تُسكب على رؤوس

الفتوات. وهو في الوقت ذاته ماء رطب ولزج، ماء الرحم. وهو كذلك من خلال صورة الدهليز المظلم والبارد دلالة على "رحم" الحيز الفضائي، ذاك الأصل الذي منه تخرج كل حياة وإليه تعود في الأرض. إن الغرق للعدو والولادة الجديدة للتقاة. إن ظلام الدهليز للأعداء، فهو ظلام أبدي، وظلام الرحم للطيبين لأنه ظلام منه سينبعث نور الحقيقة الجديدة.

إن الدهليز هنا، وفي أغلب السياقات، يستوعب كل الاستيهامات التي ارتبطت بلاشعور كائن خرج من ظلام وسيعود حتما إلى ظلام. والرحم هو المهد الأول لكل حياة. إن ظلام الرحم ظلام مثمن باعتباره دالا على غياب أي استقطاب ثنائي في الأخلاق والقيم، إنها إباحة مطلقة لا تعرف الممنوعات ولا الجهد ولا الكد. ولكنها تشير أيضا إلى انبثاق زمنية جديدة. وليس غريباً أن يعتقد البعض أن مجهودات الإنسان كلها التي تلي الولادة لا يمكن استيعابها إلا من خلال استحضار ما يسمى "صدمة الولادة" في عرف أوتو رانك. لم ينس الإنسان أبدا الجنة التي خرج منها، لذلك يعمل جاهدا على العودة إليها بما فيها رغبته في أن يدفن في أرض وطنه أو مدينته أو حارته.

لذلك وجب التمييز بين ظلام خارجي تصوغه الصواعق والماء والغرق، وهو ظلام مقصي، وبين ظلام البدايات كما يصف ذلك الكتاب المقدس مثلا "وعلى وجه الغمر ظلمة". يسير الثاني نحو النهار الذي يشكل حالات طلق تقود إلى الولادة وصبح جديد. أما الأول فنهاية أبدية، ظلام القبر والقبو والدهليز. لقد اختار جبل

وأصحابه الدهليز سبيلاً للخلاص، أما الفتوات فانجروا إلى الدهليز ذاته لكي يعلنوا نهايتهم وموتهم.

ومن هذا التقابل بين الفضاءين سيخرج آل حمدان (عائلة جبل) من الدهليز إلى النور، وسيبلع الدهليز نفسه الفتوات جميعهم. تبدأ الرواية بالفضاء الواسع وتتسع إلى أن يشمل السرد الصحاري والجبال المجاورة، ليأخذ في التقلص إلى أن يصبح دهليزا ضيقا. تماما كما هي الحياة في الرحم ضيقة ومحدودة، ولكنه يشتمل على ممكنات الحياة وامتداداتها المحتملة التي ستنتهي إلى التماهي في الأرض ذاتها.

وليس هناك من تقابل بين الأرض والرحم، فكلاهما يشير إلى خصوبة متحققة أو واعدة. فالحنين إلى الحارة والعودة إليها والسكن إلى أهلها ليس سوى صورة مجازية دالة على رغبة للعودة إلى دفء أصلي. ولن يكون مسرح المعركة الفاصلة إلا داخل الحارة والانبعاث لا يتم خارج الدهليز بل داخله. تماما كما هي تفاصيل القصة الأصل التي تجعل البحر فاصلا قاطعا بين زمنين: زمن الزيف وزمن الحقيقة.

3

تقدم رواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينه من جهتها نموذجاً آخر لحالات استعمال الماء. إلا أن السياق الفني هنا مختلف عن سابقه، فمن جهة لا تحاكي الرواية نصا سابقا ولا توهم بالتاريخية، وليست محكومة، تبعا لذلك، بإكراهات غير إكراهاتها الذاتية. ومن جهة ثانية، فإن الماء الحاضر في هذه الرواية هو ماء فعلي من حيث الحجم ومن حيث الامتداد (البحر)، كما أن الغرق فعلي أيضا ومرتبط بالعاصفة والظلام والموت، بل هو الثيمة المركزية كما يشير إلى ذلك العنوان. إنها قيمة دلالية وضعت لكي تتجسد في وضعيات سردية بعينها.

ومع ذلك، فهي لا تختلف عن الرواية الأولى من حيث النفس الأطروحي (المحددات العقدية بتعبير دقيق)، أي الغايات الدلالية المسبقة التي تتحكم في انتقاء الفضاء والزمان والنظام الذي تصنف ضمنه الشخصيات. وهذه خاصية أساسية في هذا النوع الروائي، فالمعنى لا يُبنى مع الحدث، إنه سابق عليه ومتحكم في غاياته. إن مصادره الدلالية ليست في ذاته، بل مدرجة ضمن سياق نظري معلوم.

استناداً إلى ذلك، فإن الفعل السردي يندرج في هذه الرواية ضمن رؤية شاملة ويُبنى بشكل قبلي ضمن ممكنات المفاهيم ووفق توجهاتها، وضمن ما تبيحه رؤية سردية خلفية تمكن السارد من

بسط القول في كل شيء، فيما رأى وفيما لم ير أو لم يسمع، إنه يُستوعب ضمن رؤية تتجاوز الموصوف الحدثي لكي توحي بظلال المجرد كما يمكن أن يتحقق في المشخص. يتعلق الأمر بما يمكن أن ينشر أكبر قدر من المعرفة الخاصة بالشخصيات وعوالمها.

لذلك، وعلى عكس الحالة السابقة، فإن الرواية تُخلص هنا لتفاصيلها وجزئياتها لا لوظائف معزولة ترصد الحدث الكلي بعيدا عن امتداداته الوصفية. إن التفاصيل وحدها يمكن أن تمنح الانفعال شكلا وأن تؤنسن البحر وتجعله حاضنا للأمل المرجو، أو تحوله إلى حيوان مفترس تهدد أنيابه ومخالبه كل الكائنات: البحارة والصيادون والعابرون ("الداخل إلى البحر مفقود والخارج منه مولود"، "البحر فروسية"، "البحر غدار").

وذاك مصدر حالات الانشطار في الرواية: فهي تضع فضاء "البين بين" منطلقا للأحداث ونهايتها في الوقت ذاته. إن الشاطئ في الرواية هو الحد الفاصل بين البر والبحر، وبين الموت والحياة وبين الاضطهاد والبعث الجديد. فالطروسي الذي جرب الغرق ولم يمت، سيحاصره البر من كل الجوانب سوى ما كان من فجوة صغيرة هي النافذة التي يطل من خلالها على العالم البحري وعلى ذاته وعلى تجربة الموت المتكرر. وليست تلك الفجوة سوى الشاطئ الذي لازمه كي لا يبتعد عن الماء. إن العودة إلى البحر ليست نهاية، بل بداية وعي جديد: إن الماء لا يطهر فقط، إنه مصدر الانبعاث أيضا.

لذلك يصف السارد نوعين من الماء: ماء الشاطئ، وهو ماء المصطافين اللامبالين الذين يتلذذون بقطرات بقايا موج وديع

يتكسر عند الأقدام، وهو ماء شبيه بماء السواقي والجداول التي تسير في هدوء، إنه ينعش النفس ويشير في الوقت ذاته إلى سيرورة هادئة لدفق زمني لا يتوقف. ويصف ماء الأعماق أيضاً، وهو ماء الموج الهادر والهيجان، ماء العنف الذي يتحقق في الظلام والعاصفة واحتمالات الغرق والموت. إن الفصل بينهما هو الوجه الآخر للفصل بين عوالم البر بكل ما يمكن أن يحدث داخله، وبين ما يمكن أن يتم داخل البحر. ولهذا الفصل ظلال تغطي الأفعال والصفات والمواقف، وتسقط فضاء "البين بين" بسماته وخصائصه كما سنرى.

ويبدو أن رمزية الرواية تتأسس، في جزء كبير منها، على هذا الفصل ووفق ممكناته في السرد وبناء الشخصيات وبرمجة أفعالها. فعلى عكس الرواية الأولى التي تحكمها خطية صريحة هي التجسيد الفعلي لبرنامج سردي كلي موَّحد وموِّحد ينتهي بالضرورة إلى إلغاء عالم وإقامة آخر، فإن رواية "الشراع والعاصفة" تتميز بإسقاطها لسلسلة من البرامج السردية المتداخلة التي لا يتحقق منها سوى واحد هو عودة الطروسي إلى البحر على ظهر الشختورة.

لا يشكل هذا البرنامج ذاته هدفا نهائيا إلا ضمن ما تبيحه الغاية النهائية التي تمتح منها الرواية مصادرها الدلالية. فكلية العقيدة في الروايتين لا تخضع للتمثيل ذاته. ففي الأولى تتخذ شكلاً باترياركياً بظلال دينية تتوحد الجموع داخله حول أب (الجبلاوي) يعد الانتماء إليه قيمة مرجعية مطلقة، فهي سند الأحكام التي تُصَدِّق على الفعل المنجز. أما في الثانية فهي طبقية

وتهدف هي الأخرى إلى إصلاح خلل اجتماعي، لكنها تفترض استقطابا من طبيعة سياسية. وستكون عكس الرواية الثالثة (موسوم الهجرة إلى الشمال) التي تستدعي، كما سنرى، مغامرة فردية لا تحتكم إلى أي برنامج سوى تدبير أفعال تستمد طاقتها الدلالية من محاولة فرد معزول إزالة أدران تاريخ لا يستطيع هو ذاته التخلص منه.

وهذا ما يفسر الطريقة التي تتحقق من خلالها البرامج السردية في الروايتين. في الأولى تنجز في شكل تحول كلي يُلغي ويقيم بديلا على أنقاض الأول. أما في الثانية فتتم وفق ترابطات بين حيزين تجمعهما نقطة فعل مركزي هي شاطئ وميناء وصخرة لصيد السمك. وهي فضاءات غير قارة، لكنها هي مصدر التوسط بين المنجز (ما يتم في البحر) وبين الذي يجب إسقاطه كحالة ممكنة للإنجاز. إنها جميعها مفاصل وظيفية الغاية منها بلورة أنساق لشخصيات تكون هي الركيزة التي يتم من خلال وظائفها إسقاط عوالم مفترضة وإلغاء افتراضي لعوالم واقعية: الأستاذ كامل تكفل بالبر وأدار صراع الكلمات فيه، وتخصص الطروسي في البحر وصارع أمواجه.

وليس هناك أكثر من حالات البحر قدرة على تجسيد حالات الافتراض هاته. فالبحر خلاف البر ليس شكلا قارا، إنه متحول ولا شكل له، أو هو الشكل الحاضن لكل الأشكال الممكنة، إنه ليس ماء البحيرات الراكد، إنه وسط متحول، "إنه ليس جسداً يُرى وليس جسداً للاحتضان، إنه وسط ديناميكي يستجيب

لديناميكية ما يصدر عن الإنسان"(1)، وما يجسد انفعالاته ويكشف عنها. ففي البحر نرى "الصراع قبل أن نرى المصارع" (2)، ونرى الموت قبل الميت، ونرى النهايات في البدايات. إنه حاضر في تخبط الغريق وفي حركات السباح. ومع ذلك، فإن مجموع الأشكال الخاصة بالإيماءات التي يولدها اللقاء مع البحر لا قيمة لها قياسا إلى الصورة الأصل الدالة على "الصراع في ذاته" (3). إن الصراع في البحر مرئي من خلال الفعل المباشر، أما في البر فيختفي في العلاقات.

استنادا إلى هذا التمايز في أشكال التحقق يمكن أن نسقط حالات التطابق الممكنة بين "نوايا الكلمات" (ما يقع فوق اليابسة)، وبين حركة البحر الفعلية (الغرق والعاصفة). لا يتم هذا التناظر من خلال الوجه الحدثي للسرد (ما يقوله السارد عن الشخصيات)، بل من خلال الرابط الممكن بين أفعال حقيقية (العاصفة الطبيعية التي تدمر في طريقها كل شيء)، وبين أفعال محتملة يتم إسقاطها كرغبة في التغيير.

وذاك هو الكون الرابط أيضا بين المتحقق في الذاكرة الإنسانية وبين ما تختزنه الطبيعة: الكلمات واقع دلالي ممتد في التاريخ وليست أدوات بسيطة للتمييز اللحظي. إنها نواة لسيرورة هي الأساس الذي تقوم عليه كل ثقافة. لذلك، فإنها تخاتل وتتحايل وتمكر، أما البحر فاحتمال طبيعي، وجه آخر للقوة المنتشرة في الطبيعة، لذلك يوحي بشكل صريح بالحياة، كما

يمكن أن يوحي بالموت. إنه يقتل في الواقع ويحيي في الرمز ومجمل الاستعمالات الاستعارية.

لذلك، يلاحظ القارئ أن كل المشاهد التي تصف العاصفة في الرواية تتم ليلا وتنتهي في الصباح مع الخيوط الأولى للفجر. وكأن لا قيمة للعاصفة إلا إذا حدثت ليلا. إنها تختفي في تلابيب الظلام لكي تعبر عن الموت بشكل مكثف. وتلك هي الكوة التي يمكن النفاذ من خلالها من أجل تحديد سبل التناظر بين البحر وبين القوى الاجتماعية الظالمة. وهي لصيغةالمسيتوحاة من لنص الرآني نفسه حين يتحدث عن صيب "من السماء فيه ظلمات ورعد وبرق يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت والله محيط بالكافرين، يكاد البرق يخطف أبصارهم كلما أضاء لهم مشوا فيه وإذا أظلم عليهم قاموا" (سورة البقرة). حيث يختلط الماء المدرارب بالظلام والصواعق والضوء الهارب.

ومع ذلك، فإن حالات الغرق أو النجاة لا قيمة لها في هذا السياق قياسا بما يمكن أن تأتي به الأمواج ثانية: لم يكن غرق المنصورة سوى ذريعة لعودة الطروسي إلى البر، ولم يكن غرق الشختورة سوى ذريعة لعودته إلى البحر ثانية. وبين العودة الأولى والثانية هناك الماء: غرق فعلي في الأولى، وانبعاث من جديد في الثانية. وما بينهما زمن مستقطع موجه لتغطية فضاء فعل خاص بالسياسة والايديولوجيا.

ومن هذه الزاوية بالذات، يتحول البحر من فضاء للفعل الحقيقي إلى مستودع لكل الحالات الرمزية الممكنة. ولا يتردد

السارد في وصف كل حالات الغرق التي تعرض لها البحارة، ولكنه لا يستثمر رمزيا سوى ما يندرج ضمن الاستراتيجية السردية العامة التي تضع الطروسي مصدراً لكل تفريعاتها. فهو وحده الوجه الرمزي لما يتحقق من خلال تقريرية ما يجرى على ظهر اليابسة. إنها طريقة لتسريب الرمزي من خلال الوجه الحقيقي. أو هي الرغبة في تصوير ما لا يمكن التعبير عنه سوى من خلال الكلمات.

وذاك هو سر البداية في الرواية:كل شيء يبدأ من الشاطئ وينتهي عنده، وكل ما يتحقق في البر ليس سوى فضلات ما يمكن أن تأتي به أمواج البحر، فهو الوجه المرئي لصراع يستعصي على التصوير إلا من خلال ممكنات البحر، بشكليه الهادئ والعاصف. وعلى هذا الأساس، فإن فضاء البحر أوسع رمزيا من فضاء البر، إنه مبنين من خلال ذاكرتنا ومن خلال نظرتنا ومن خلال دلالاته المكتسبة ومن خلال أشكاله المتحولة.

إن الحدث فوق اليابسة مكشوف من خلال أفعال مألوفة لا تعد بالكثير من المفاجئات، إنها مرئية في الغايات النفعية، أو تستوعبها غايات الفعل ذاتها (مجمل الأنشطة الموصوفة: المقاهي والمخازن والنقل والباعة المتجولون وغيرهم). أما البحر، فمعيار مخالف للقياس والتمييز والحكم. إنه يتخذ صفات إنسانية، فهو يفرح ويغضب ويثور، وهو سلطان وغدار وعميق وهو رمال وحيتان، إنه كل شيء في الوقت ذاته.

وبالإضافة إلى ذلك، إنه قادر على استيعاب ظلال العاصفة وهول الأنواء ورهبة الظلام. وهو الوجه الآخر للغضب وإمكانات

التمرد كما يمكن أن تتم على المستوى اللفظي عند البحارة وفقراء الأحياء الشعبية. إنها عاصفة اجتماعية لا يمكن تجسيدها إلا من خلال نظير من طبيعة أخرى. فكما كان الدهليز في الرواية الأخرى مصدرا للدلالات التي يختزنها الحدث السردي، فإن البحر هنا هو الخشبة الذي تتم فوقها بروفات الصراع الاجتماعي.

وقد لا تكون معركة الطروسي مع الأمواج سوى طقس من طقوس الاستئناس التي "تؤهل" البطل للقيام بفعل التغيير الكلي، كما تعتقد ذلك السرديات البنيوية التي تشترط تجارب سابقة تشتمل على الرغبة والإرادة والمعرفة وكل التفريعات التي تعد، في تصور هذه السرديات، مداخل للتحول المضموني. وهي الفكرة ذاتها التي يشتمل عليها الطوفان: إن التحول الذي تتحدث عنه السميائيات السردية باعتباره غاية مدرجة ضمن الوجود الإنساني ذاته، ليس سوى النهاية التي يجيء بها الطوفان، لا لكي يدمر الكون نهائيا، بل من أجل إعادة بناء إنسانية جديدة.

فلم يكن الطروسي (بطل الرواية) يروض الماء في واقع الأمر، بل كان يسعى إلى ما هو أبعد من ذلك، لقد كان يطمح إلى استعادة موقع من خلال فك أسر القوى الاجتماعية التي تكبلها قوى إنتاج متخلفة. إن احتمالية المحكي في البحر أكثر إقناعا من واقعية الفعل في البر، الأول يستمد مجمل عناصره من رمزية مفتوحة، فهي تستند إلى الماء بكل حمولته. وبالإضافة إلى ذلك، فهي ليست محكومة بتاريخية بعينها، فالبحر يتسع لكل الاحتمالات، أما ما يقع

على اليابسة، فإنه محاصر بوهم الواقعية (زمنية مندرجة ضمن سجل واقعي).

وهذا هو الحد الفاصل بين الشراع والعاصفة وأولاد حارتنا. الأولى مشبعة بالتاريخ، أما الثانية فمنفلتة من الزمنية: الأولى تسير نحو أصل كلي يتحقق من خلال قيمة اجتماعية سياسية أيديولوجية من طبيعة طبقية، أما الغاية في الثانية فهي العودة إلى أصل لازمني يضمنه الانتساب إلى الجبلاوي.

ومع ذلك، لا تختلف الروايتان في القصد الأصلي: إمكانية النهاية وانتصار المطلق في الدين وفي الصراع الاجتماعي. فكما تهدأ العاصفة بعد هيجان، بإمكان التاريخ استعادة نقائه. إن سفينة الطروسي لن ترسو على جبل، بل ستعود إلى الشاطئ لكي تخلصه من الظلم الاجتماعي. لذلك لا تتحرك إلى أعلى هربا إلى الآلهة، كما يتم ذلك في الأساطير، بل ترسو على شاطئ هو مبتدأ التغيير ومنتهاه.

4

وفي الاتجاه ذاته لا تَسْلم رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح من ظلال الماء الرمزية. فجزء كبير من أحداثها يستحضر الماء حقيقة أو تلميحا، أو يشير إلى ذلك من باب الاستذكار، فللنيل حكاياته أيضا. بل إن نهاية البطل الرئيسي في الرواية لن تكون إلا بين أحضان نهر النيل العظيم الذي ثار على غير عادته في عز الصيف وابتلع مصطفى سعيد وضاعت جثته في مياهه الهادرة، كما ضاعت حقيقته في التاريخ والمجتمع على حد سواء.

وتندرج هذه الرواية أيضا ضمن بعض المصنفات السردية "الملتزمة" بمقتضيات ثيمة مسبقة (العلاقة بين الأنا والآخر)، أو هكذا نظر إليها أغلب النقاد زمن صدورها وبعده. وفي جميع الحالات، فإننا لا نستطيع هنا أيضا، ونحن نقتفي أثر الماء ورمزيته في النص الروائي، أن نتجاهل هذه الأحكام، أو نغض الطرف عما حدث قبل هذا الماء وبعده. "فغزوات" البطل وجرائمه في لندن هي جزء من هذه الذاكرة المائية. بل لا يمكن فهم الغرق إلا استنادا إلى تفاصيل الموت والجنس العنيف في "بلاد تموت من البرد حيتانها" كما تقول الرواية.

والحاصل أن النص الروائي، لا يمكن أن يكون مجرد وصف لحادث عارض يتعلق بموت فلاح سوداني مغمور في أعماق النيل،

بل يشير إلى موت رمزي يتجاوز دوائر الفرد لكي يشمل حقائق لها موقع في التاريخ والحضارة وتدبير العلاقات التي يمكن أن تقوم بين ثقافات متفاوتة في النمو وفي تقدير الأشياء، وخاضعة، بالإضافة إلى ذلك، لموازين مختلة (لم يستطع الانسجام مع الغرب ولكنه عجز على الانخراط في المتاح الثقافي المحلي).

وعلى عكس الروايتين السابقتين اللتين تخضعان لإكراهات عقَدية مسبقة لا تحتمل التشكيك والتردد، وتقتضي تجنيد "جموع" هي الفاعل الكلي الذي يتحقق على أكتافه "التغيير الشامل"، فإن رحلة البحث هنا، وهي رحلة مفترضة من خلال الغرق ذاته، هي رحلة فردية لا يمكن أن تنتج عنها سوى حسرة الذات على نفسها. فهي تتم خارج أية غاية سوى ما يمكن أن تشير إليه رغبات فرد منفلت من عقاله يريد أن يمسك باللذة في مظانها حيث هي، لحظة تعيد للذات قدرتها على ممارسة "فعل حضاري" فوق أجساد العذارى.

يدل على ذلك القاموس الذي يستعمله مصطفى سعيد في "الاقتناص" و"الاستدراج" و"الإجهاز" على "الطريدة" "بمدية" ما رأت بنات أوروبا مثيلا لها. وهو سلوك لا يمكن وضعه في حساب رجل مهووس بالدم والرغبة المريضة في الانتقام، فهذا مسار سردي تستهجنه رمزية العالم الذي تسقطه الرواية، بل يجب تقدير مداه من خلال موقعه داخل دائرة الفعل اللاحق (مشهد الغرق)، ولو لم يكن الأمر كذلك، لكان الجزاء القانوني في لندن

كافيا لوضع حد للنص الروائي، لأنه يشكل وفق هذا المسار السردي إشباعاً حقيقياً.

استنادا إلى ذلك، فإن الرواية لا تصف فعلا قابلا للتعقل من خلال استراتيجية، بل تضع استراتيجية لا يمكن استيعابها إلا من خلال فعل معزول تمارسه ذات معزولة بالحقيقة والمجاز. وضمن هذه الاستراتيجية يجب تأويل المصير المأساوي لهذا الرجل، فخارجها لا معنى لموته في النص وخارجه. وضمنها أيضا يصبح النيل هوَ القوة الطبيعية الوحيدة القادرة على استيعاب الطاقة التدميرية التي تختزنها الذات. لقد لفظه صقيع الشمال، ولم تستطع شمس الجنوب ترويضه، ولم يكن هناك سوى الفيضان، في ليل مظلم، من كانت له القدرة على اجتثاثه إلى الأبد.

وهذا ما يفسر انزياح هذه الرواية عن النمط السردي السائد في الروايتين السابقتين. فالسرد فيهما خطي يسير وفق إيقاع تصاعدي تعبيرا عن "تصريف عقلاني" لانفعال جماعي، حيث يتحدد موقع الفعل الفردي ضمن "غاية" هي تجميع لكل الأفعال الموصوفة في النص. لذلك، لن يكون استعمال الماء سوى استعمال جماعي من خلال كثافته (الشراع والعاصفة) أو باعتباره عينة رمزية دالة على غرق أسطوري (أولاد حارتنا). أما في رواية الطيب صالح، فإن الأمر خلاف ذلك. فالسرد متشعب، يبدأ من حيث انتهت الأحداث، وينتهي حيث كان يجب أن تبدأ.

لذلك فهو لا يخضع في نموه إلى تراكمات كمية توحي بتغيير أو توهم بتحولات تسقط مضامين معكوسة بلغة السميائيات

السردية. إن الرواية لا تحقق شيئا من خلال الفعل، فحقيقتها الأولى والأخيرة هي غرق مصطفى سعيد واختفاء جثته، وهي اللحظة القصوى الدالة على زمنية اطرادية لا راد لقضائها، كما يرمز إلى ذلك النهر الذي لا يتوقف.

ومن هذه الزاوية يمكن استيعاب النمط السردي السائد في النص الروائي. إن السارد يُسرب الزمن في شكل كميات غير محددة بطولية غائية، بل يفعل ذلك من خلال قدرة الزمن المنتقى عل استنفار طاقة يمكن أن تسهم في فهم "ظاهرة" مصطفى سعيد الذي ظهر واختفى، إنه يعود إلى الخلف ليلتقط لحظات موزعة على مدد زمنية متفاوتة في القيمة والحجم، ولكنها مرتبطة في كليتها بمحاولة تحديد حجم انفعال فردي لا يمكن أن يقود بالضرورة إلى هدف بعينه.

وذاك هو المبرر، فيما يبدو، وراء اختيار ماء النهر نظيرا رمزيا لما يمكن أن يكشف عنه الوجه الحدثي للسرد. وللنهر إيحاءات لا تعد ولا تحصى. لقد كان دائما مثار دهشة الإنسان وحيرته، فهو الحركة المجهولة المصدر والمآل، إن ماءه خطي ينساب دون توقف، قد يتمهل وقد يرفع من إيقاع دفقه وقد تفيض جنباته ويكتسح في طريقه كل شيء، ولكنه لا يغير من مجراه أبدا. إنه شبيه بالدرب الذي يحيل على الحياة التي تلفها زمنية لا تتوقف أبدا، وشبيه بالقمر في حالاته المختلفة. وكم من بلاد كانت هبة من هبات الأنهار، وكم من نهر كان رمزا لأمة بأكملها.

لقد شكل النهر في الأساطير القديمة الكوة التي يطل منها الإنسان على العالم الآخر، لذلك وضع فيه توابيت موتاه وأقام لهم طقوس الوداع على جنباته. إنه ليس مغلقا كالبحر وليس شلالا يسقط من عل كما هو الماء في الدهليز، إنه في هذه السياقات مجتمعة إحالة صريحة على الزمن بكل صفاته: دلالة على الحياة التي لا تتوقف ودلالة على الموت ودلالة على الخصب والتطهر أيضا. ولذلك فهو يختلف عن ماء البحر المكتف بذاته في الفضاء وفي الزمان، ويختلف عن ماء الشلالات، ماء السيول التي تظهر فجأة فتجرف وتقتل وتختفي.

إنه ثابت في مكانه: يأخذ ويعطي ثم يمضي، وقد يأتي بما لم تتوقعه (اجلس على ضفاف النهر وانتظر، ستطفو جثة عدوك لا محالة، يقول مثل هندي)، ولكن مياهه لا يمكن أبدا أن تستعاد، إنه القضاء الذي لا راد له، إنه شبيه بالتاريخ الذي يمضي ولا يتوقف ولا يعيد نفسه أبدا. وذاك سر إصرار الرواية على أن تجعل الفيضان في عز الصيف، تأكيدا لنشاز وغرابة الحالة الإنسانية التي تقوم الرواية بتشخيصها.

لذلك ما كان للرواية أن تسقط الموت خارج الماء العنيف، وخارج رمزيته الصريحة والضمنية، فلم يكن مقبولا أن ينتحر مصطفى سعيد أو يُقتل أو يسقط في بحيرة أو في بئر، بل لم يكن من الممكن غرقه في البحر ذاته، فماء البحر مغلق ولا يمتلك ما يكفي من الإشارات الدالة على الزمن. فالبحر يحتوي على الغضب وعلى كل إمكانات الموت، ولكنه لا يمكن أن يكون سندا لمضمون

يؤسسه العنف الزمني في تدفقه الأبدي. لقد كان محكوما على مصطفى سعيد(بطل الرواية) بالموت في قلب النيل في حالة فيضانه العاتي.

إن الأمر يتعلق في هذه الحالة بإحالة مزدوجة: ما يمكن أن يحيل على الزمن باعتبار الدفق سيرورة متحركة لا تتوقف، فالنهر شبيه بالدرب، فهو أيضا يوحي بالحياة التي تسير إلى الأمام دوما. ومن هذه الزاوية، فإنه يؤكد استحالة استعادة الكم الزمني، فنحن لا نبدأ من جديد، ولكننا نواصل السير إلى الأمام (إنك لن تستحم في النهر مرتين أبدا). لقد كان مصطفى سعيد، وهو يحاول استعادة مجد ضاع، يمارس أبشع حالات الانتقام، لذلك لم يمنح محيطه سوى الموت، حتى المرأة التي تزوجها في الريف السوداني وأنجب منها لم تسلم من رائحة الموت فيه فقتلت زوجها وانتحرت.

لقد كان بتعبير الرواية "بقعة مظلمة" ص 69. ولن تستوعب هذه البقعة إلا ضمن ظلام أشد حلكة وسوادا. وسيكون النيل الهائج في هذه الحالة هو القوة القادرة على اجتثاث هذا الظلام نهائيا لتستفيق القرية وقد اختفى مصطفى سعيد إلى الأبد. لقد جاء من الظلام، وعاد إليه. إن الانكفاء على الذات انزياح عن الزمنية أو خروج عن قوانينها: إما أن تستمر وإما أن تموت، ولا حل ثالث بينهما.

ويشير، من جهة ثانية، إلى حالات التطهير، والتطهير ليس الطهارة، إنه التخلص من الأدران عبر بتر العضو الحامل لها. لقد كان جسما غريبا في القرية، رغم "توبته"، كان شخصية تختفي

وراء سلسلة من الأقنعة التي لم تفلح في السيطرة على وجدان متقلب، فابتلعه غرين النيل وغيبه في ظلمات الليل والعاصفة وقلب الأرض. إن الأمر يتعلق باجتثاث كلي سيكون هو المدخل إلى إسقاط حالات غرس جديد، وهو ما يفسر اختفاء الجثة: فالقبر دال على حالة من حالات استمرار الحياة في الوجود.

لذلك لا يستثمر النص في بناء رمزيته إلا الحالة الدالة على الماء العنيف من أجل تسريد النهر. إنه يلتقط هذه الرمزية لكي يوظفها إلى أقصى الحدود لا لغياب البحر في السودان، فللسودان بحره، بل لأن النهر وحده في حالة هيجانه يمكن أن يستوعب قوة العنف التي وضعتها الرواية في الكلمات وفي السلوك وفي الإيقاع الحياتي لمصطفى سعيد، ومن خلاله اقتلاع جذور العنف الفردي العديم الجدوى، والاحتفاء بالدفق الحياتي خارج رغبات الأفراد ونزواتهم.

لذلك، فإن الرواية تخلق حالة انشطار على مستوى الصوت السردي وعلى مستوى الأداة المنفذة للأفعال والخالقة لها: ناقد يعود من لندن بعد حصوله على شهادة عليا يروي حكاية مصطفى سعيد (ذات أولى) ويعيش حالة انسجام أمثل مع محيطه القريب والبعيد، لذلك لا قيمة للأحداث التي يرويها، وصوت مصطفى سعيد الذي لا يستفيق إلا لحظة سكر، أي لحظة خارج ممكنات الوعي.

لا يقول الأول أي شيء عن لندن وأنوارها عدا كونها "تعلم أشياء كثيرة ونسي مثلها"، ولا يقول الثاني أي شيء عن قريته، ولكنه يروي كل شيء عن لندن. إن الأمر يتعلق بتقابل بين كونين:

مصطفى سعيد غريب في لندن التي يحاربها بمديته، وغريب في قريته التي لا تغرف عنه أي شيء، ويعيش الناقد الانسجام في الفضاءين معاً.

إن غايات البطل موجودة خارج غايات الرواية، بل إن الرواية لا تتحقق إلا من خلال انكسار البطل وعودته نسياً منسياً في قرية ريفية بلا قيمة. فحتى حالة الغرق التي تُعد مفصلاً مركزياً في الرواية لا يخصه السارد بمشهد خاص، بل يورده بشكل عرضي على لسان الفلاحين أو من خلال ذكريات زوجته. مما يوحي بأن الغرق كان حتميا. فالنبتة غريبة لم تستطع أن تمد جذورها طَويلا في تربة القرية.

وهو الاختيار الذي يزكيه السرد حين يفضل ألا تظهر جثة مصطفى سعيد. إن ظهورها قد يقلل من قيمة الفيضان، ولكنه قد ينزع عنه أيضا بعده الرمزي الكلي، فهو لم يكن إنسانا، لقد كان فكرة حاضنة لسلسلة من الوضعيات، أو حالة تختصر حضارة بأكملها كما يمكن أن يفهمها الفرد، لا كما يمكن أن تستوعبه عقيدة للتغيير:

"أحيانا تخطر لي فجأة تلك الفكرة المزعجة أن مصطفى سعيد لم يحدث إطلاقا، وأنه فعلا أكذوبة أو طيف أو حلم أو كابوس ألم بأهل القرية تلك ذات ليلة داكنة خانقة ولما فتحوا أعينهم مع ضوء الشمس لم يروه" ص 59.

وتلك هي النقطة المركزية الرابطة بين الروايات الثلاث في استعمالها للماء العنيف. لقد كانت أولاد حارتنا تبني استراتيجية

الفعل داخلها استناداً إلى مدد قصصي يبرمج الفعل فيها بشكل سابق في شكل طاقة رمزية تبحث لها في الوعاء المعاصر عن عناصر تستعيد من خلالها قوتها الرمزية. فكان استعمال الماء استعمالا جماعيا تعبيرا عن خلاص جماعي يسقط الانتماء إلى الأب (لا يهم أن يكون الجبلاوي دالاً على الله أو على لحظة في الزمنية الإنسانية)، فالأمر ليس سوى مدخل لاستشراف الرغبة في العودة إلى ما يبعث الطمأنينة الكلية وهي رحم الأم.

أما في الثانية فقد كان الماء العنيف مودعا في الأمواج، باعتباره النظير الرمزي لعنف اجتماعي يستطيع البحر، أن يتحول إلى وجه رمزي له. لذلك، لم تكن العودة إلى البحر أو الخروج منه دلالة على خلاص فردي، بل هي محاولة لتطويع العاصفة في البحر لتصبح الوجه الآخر للعاصفة الطبقية التي تقتلع جذور الظلم. ومن هذه الزاوية أيضا كان استعمال الماء استعمالا طبقيا يسقط حالات خلاص اجتماعي مجسدا في أب من طبيعة أخرى هي العودة بالمجتمع إلى حالة مساواة مطلقة.

وتقدم موسم الهجرة، حالة مخالفة، فكل عناصرها تقود إلى البحث عن خلاص فردي. إنها رحلة فرد معزول يشكو من غياب أي غطاء عقدي. لذلك لم يستعمل الماء، بل كان موضوعا للماء. لقد جرفه عنف النيل ليخلصه من عنفه الخاص. فما هو أساسي ليس ظلام الليل والعاصفة كما هو الأمر في الشراع والعاصفة، بل الظلام الذي يسكن مصطفى سعيد، فهو ما يشكل الرديف

الحقيقي لعنف الماء. لقد تاه مصطفى سعيد بحثا عن خلاص فردي فابتلعته المياه.

هوامش:

1- *Gaston Bachelard: L'eau et les reves , éd livre de poche, Paris 1942, p 190*

2- نفسه، ص *190*

3- نفسه، ص *190*

السرد والمحتمل والكلمات

لا علاقة للرواية في البدء بالغطاء اللغوي، يجب القيام "ببناء عالم" (1) أولا وبعدها ستأتي الكلمات طيّعة من تلقاء نفسها لتكسو ما بُني في شكل نماذج وخطاطات وأحكام وانفعالات ومسبقات ثقافية هي ما يشكل المضمون العام للرواية. ذلك أن امتلاك الأشياء في حقيقة العالم سابق على وجودها في الافتراض المفهومي. وعكس ذلك ما يحدث في الشعر حيث يُنظر إلى الكلمات باعتبارها أساس كل قول شعري، فهي وحدها السبيل إلى استحضار الأشياء في ذاكرة لا تهتم كثيرا بالمفاهيم الباردة، وإنما تلتقط جوهر العالم في الإيقاع والتشكيل اللفظي. فنحن نكتب شعرا بالكلمات لا بالأفكار، كما يقول بول فاليري.

وأن تكون الرواية "بناءً لعالم" في المقام الأول، معناه أنها بحث عن "صيغ" فنية تقود إلى اقتطاع جزئية زمنية كلية وتضمينها أحداثا تخلق قصة، أي صياغة حدود عالم معقول يتمتع بوحدة وانسجام لا يُنكره القارئ الفعلي، ويقبله المحتمل التأويلي وتجيزه الموسوعة الثقافية بكل واجهاتها في الوقت ذاته. وهو أمر تُفسره طبيعة "العوالم الممكنة" ذاتها، مادة الرواية وأساس وجودها،

فهذه العوالم ليست مختلفة عن عالمنا، وليست انزياحا مطلقا عن عالم واقعي لا راد لقضاء الأشياء فيه، إنها وجه خفي منه، نما وتشعب في تفاصيله، لذلك لا يمكن أن توجد إلا باستحضار ممكناته في الأشياء والكائنات والعلاقات والمظاهر.

بعبارة أخرى، إنها تُبنى وفق قوانين الحياة ذاتها، ولكنها لا يمكن أن توجد إلا على "هوامشها"، ما يمكن أن ينبعث من لاوعي قد يبدو فرديا في الظاهر من النص، ولكنه جماعي في الحقيقة السردية. يتعلق الأمر بامتلاك لما يشكل عالما مشتركا، واستثارة لما تسرب إلى وجدان الناس في شكل أحلام أو آلام وتصريفها في سلوكات فردية مخصوصة. لذلك يُنظر عادة إلى عناصر التخييل السردي باعتبارها "تشويشا" على "واقع" ألفته العين واعتادت على تفاصيله. ولن يكون أساس الإبداع سوى هذا التشويش بالذات، فالفن الذي يكتفي بوصف المعتاد من المعيش اليومي لا يمكن أن يسهم في إعادة خلقه. وهي صيغة أخرى للقول إن "العوالم التخييلية هي طفيليات داخل العالم الواقعي، إنها تتجاهل مجموعة من الأشياء نعرفها عن هذا العالم، لكي تُمكننا من الانغماس في عالم محدود ومغلق شبيه بعالمنا، عدا أنه أفقر منه" (2).

وتلك هي الغاية من كل سرد، وذاك موقعه في التجربة الإنسانية. إنه ليس ممارسة طارئة في الوجود، وليس صيغة فنية عرضية، بل هو طريقة في تشخيص الزمن وتصريفه في المنجز اليومي بكل تفاصيله. إنه وثيق الصلة بوجود الإنسان داخل

الزمن، أو هو شاهد على وجوده في المعنى، أي ما يجسد سيرورة تأنسنه ويكشف عن بعض من أسرارها. فنحن لا نروي قصصا من أجل محاكاة حياة تدور أحداثها داخل زمنية معتادة فحسب، بل نفعل ذلك أيضا من أجل إعادة صياغة ما نحياه في غفلة منا وفق منطق تخييلي تنزاح من خلاله الوقائع عن خطية وحيدة المصدر والاتجاه والغاية. وهو ما يعني أن الحكي، في كل أشكاله، هو في المقام الأول احتفاء بالزمن، إنه "حارسه ومن خلاله يصبح قابلا للإدارك"، كما أكد ذلك ريكور مرارا. يتعلق الأمر بترويض لما يبدو ممتدا إلى ما لا نهاية وتأثيثه بما يجعله يحيل على انفعالات منها الحنين والأمل والندم وغيرها من الأحاسيس التي بها نحيا. فنحن نقص حكايات لأننا تركنا الماضي وراءنا، ووسيلتنا الوحيدة للاستمرار في هذا الماضي هو السرد وحده.

وتلك هي طبيعة التمثيل السردي وذاك هو جوهره، إنه في المقام الأول فن "للتشخيص"، أي عودة بالذات والوعي فيها إلى "الحسي" والإمساك بطاقاته غُفلا، كما يمكن أن يَصْدُر عن نفس لا تستكين إلا في أحضان استيهامات تُخلصها من قيْد المكرور. إنها طريقة في استعادة ما اختفي في سديمية العالم من خلال مواجهة الحسي بالحسي وحده. ولن تكون حالات التمثيل السردي سوى جزء من حسية تميل عادة إلى التقاط الوجود في وقائعه لا في مفاهيمه. وضمن هذه الحالات مجتمعة ليس هناك أفضل من الحكي سبيلا للعودة بالمفهومي إلى أصله الأول، أداة لبناء المحتمل من الحياة، والمحتمل هو ما يمكن أن يقع، لا ما وقع فعلا، ما

يوجد في الوعي خالصا خارج تحققه الفعلي (السرد أداة للإقناع، وآلية من آليات الحجاج، ولكنه نمط في التضليل أيضا، فنحن داخله نحكم ونُدين ونُحبذ ونُنفر في غفلة من السامع أو القارئ).

بعبارة أخرى، إنه وسيلتنا المثلى للتخلص من حالات التجريد، للعودة بالإدراك إلى ما يُبنى في الحدث "صافيا"، حينها لن نتأمل الحياة من خلال المفاهيم المجردة، بل نصب الفعل داخلها ضمن ممكنات زمنية لا يمكن أن تُرى إلا من خلال ما يؤثثها من وقائع وأحداث. فمنذ وُجِد الإنسان على الأرض وأدرك شرطه ككائن فانٍ لم يتوقف عن الحكي، ولم تكن غايته من ذلك هي الاحتماء بما فات أو رغبة في استعادة ما ضيعه، لقد كان يود أن يفهم ما حدث أو ما يمكن أن يحدث، أو فعل ذلك فقط من أجل التحليق خارج حدود عيش محدود للاستمتاع بعالم متحرر من قوانين العالم الواقعي.

إن السرد، بعبارة أخرى، ليس مجرد ترتيب مصطنع لوقائع لا يمكن أن تحيى إلا في عوالم التخييل، إنه من خلال ذلك، أو بفضل ذلك، ابتداع لعوالم قادرة على استيعاب طاقات الروح والدفع بها إلى استيطان مدارات الأشياء والكائنات والتحكم في مصائرها ضمن طاقات الاستهواء وحده حيث تنعدم الحدود بين الأشياء وتتساوى في المظاهر والأبعاد. أو هو محاولة للبحث عن الانسجام والوحدة في المتنافر والمتعدد والممتد في زمن بلا نهاية، ما يمكن أن يوجد في الخلف من الذاكرة المجردة للوجود؛ إن السرد لا يقوم، ضمن هذا الفيض الانفعالي العارم، إلا بما يشخص

ويجسد ويُسقط الممكن من كل حالات التأمل ضمن وضعية مرئية في الوقائع ذاتها. بما فيها رغبتنا في استعادة زمنية أولى ضاعت ما ولا يمكن أن نستعيدها إلا من خلال السرد.

إنه فعل فردي، ولكننا لا نمسك من خلاله إلا بالجماعي والمشترك والمتداول بين كل الناس، إننا نشتق منه نماذج قد تكون هي أصل كل الخطاطات السلوكية التي يستند إليها الفرد من أجل فهم تجربته، أو قول شيء عن حياته الخاصة كما تتحقق ضمن المجموع. بعبارة أخرى، إن السرد لا يساوي بين كل التجارب الفردية، ولا يصنفها ضمن المرتبة نفسها، ولكنه يحاول، من خلال حالات التمثيل المشخص ذاتها، الإمساك بالمشترك بينها. فنحن نعرف عن الخير في الحكايات أكثر مما نعرفه عنه في الحقيقة، والشر فيها هو ما نلمسه موزعا على كل الشريرين في الأرض.

وهذا ما يجعل المحكي مستودعا للمعارف والخبرات، لا مجرد فعل يكتفي بالتذكير بأحداث وقعت في أزمنة ماضية. فنحن قادرون على فهم قصة حتى ولو كانت مغرقة في غرابتها وشذوذها: فلا ضير في أن يكون للغولة أثداء ممتدة إلى خلف تنز حليبا، ولا ضير أيضا في أن يشق الناس طريقهم في البحر مشيا على الأقدام، أو يطيروا في السماء، فداخل التخييل كل شيء ممكن شريطة ألا يخرق الميثاق الرابط بين العوالم الممكنة والواقع.

وقد يكون هذا الميثاق هو الذي يدفعنا إلى الاستغراق في عوالم الرواية والاستمتاع بالتخييل فيها، بل ومشاركة شخصياتها ألم الحب والموت والفراق والغربة والمنافي. ولن يكون ذلك سوى رغبة

في "ممارسة لعبة نتعلم من خلالها كيف نُعطي معنى للأحداث الهائلة التي وقعت أو تقع أو ستقع في العالم الواقعي. إننا، ونحن نقرأ روايات، نهرب من القلق الذي ينتابنا عندما نحاول قول شيء حقيقي عن العالم الواقعي الذي نحيى داخله، وتلك هي الوظيفة الاستشفائية للسرد، وهي السبب الذي دفع الناس دائما إلى سرد قصص، وتلك أيضا هي وظيفة الأساطير: إن السردية تعطي شكلا للفوضى التي تميز "التجربة الواقعية""(3)، كما يقول إيكو.

وهذا ما يضعنا أمام أكبر المفارقات وأكثرها أهمية في الممارسة السردية: إن حقائق السرد أقوى بكثير من حقائق الواقع وأطول عمرا منها. إن الحقيقة النظرية محدودة، إنها وصف لعالم موجود حقا، أما حقيقة السرد فبناء اصطناعي تحدده سياقات متنوعة تتم في المتخيل في انفصال عن إكراهات الواقع. الأولى مفتوحة على نظريات أخرى، شبيهة أو مناقضة، منها تستمد قوتها وصدقيتها، أما الثانية فتُبنى ضمن عالم ممكن داخله فقط نقوم بتقدير صحتها أو خطئها. فقد تُضللنا الحواس وتمدنا بحقائق نقوم بتصحيحها بعد ذلك، وقد نعيد النظر في كل الوقائع التي دَوَّنَها المؤرخون، ولكننا لا نستطيع أبدا التصرف في ما يبنيه السرد ويقدمه لنا باعتباره حاملا لحقيقة من طبيعة خاصة. يتعلق الأمر بحقيقة تُبنى خارج إكراهات الزمنية الواقعية، إنها لا تحدثنا عن كائنات في الواقع، بل ترسم لنا نماذج موطنها الذاكرة والوجدان وحدهما (4).

وبذلك تكون الرواية محاولة للتخلص من إكراهات الواقعي وقوانينه الصارمة التي تعوق رغبتنا في تشكيل الحياة وفق أهواء لا تُرى من خلال السلوك المألوف. فهذه العوالم لها طابع خاص، فهي لا تقول الحقيقة، ولكنها لا تكذب أبدا. إنها تصف حدود ما نحياه ضمن تجربة ألفتها النفس، ولكنها تنزاح عنها من حيث قدرتُها على التصرف في زمنية لا تعرف، في الواقع، سوى اتجاه واحد. إنها كذلك لأنها تقدم لنا عالما خاليا من تعقيدات الوقائع اليومية التي نادرا ما ننتبه إلى تفاصيلها في زمنية مألوفة. إنها وسيلتنا لخرق خطاطات سلوكية لا نستطيع فكاكا منها والتبشير بأخرى نعيش جزءا منها في ما يقدمه السرد لنا.

وهذا إثبات آخر على أن استيهامات التخييل أقوى تأثيرا من حقائق الواقع. فنحن قد نبكي بحرقة على مصير انًا كارنينا، وننتظر بلهفة ما ستفعله الأيام بغوادالوبي وألفريدو في المسلسلات المكسيكية، ولكننا لا نكترث كثيرا لمصير الآلاف من الأطفال الذين يعانون من المجاعة في إفريقيا(5)، ولا نذرف دمعة واحدة على آخرين تقتلهم الحرب يوميا في الكثير من بقاع العالم. وتلك هي القوة الضاربة للسرد، إن لشخصيات التخييل داخله وضع خاص، فهي ليست "أشباحا، كما هي شخصيات التاريخ" بتعبير ألكساندر دوما، ولا تتمتع بـ"سجلات مدنية" مضبوطة، ومع ذلك، فهي موجودة فعليا في وجدان الناس، لا في أرشيف محتمل للبلديات.

لذلك، لا يمكن النظر إلى حقائق الرواية باعتبارها إحالة على حالات عرَضية يمكن التخلص منها باستحضار وقائع المعيش

الحياتي. إنها جزء من "العالم الواقعي" وواجهة من واجهاته. ذلك أن العالمين معا، عالم الواقع وعالم التخييل، ليسا سوى بناءات ثقافية هي ما يتداوله الناس حقا، ومن خلاله يقدمون تفاسير تشمل ما انتشر في ممارساتهم دون وعي منهم، وتشمل قضايا الوجود ذاته، ما يعود إلى القلق والخوف من المجهول ومحاولة ترويض الموت من خلال تشخيصه في حكايات تُهوِّن منه. فما يربط بين "أشباح التاريخ" وبين "الكائنات الحية" للسرد التخييلي هو قدرة الإنسان على القيام بنزهة خارج إكراهات العالم "الواقعي"، بتعبير إيكو، استنادا إلى قوانينه وإكراهاته ذاتها.

وهذا معناه أن الرواية تسعى دائما إلى جعل الفعل السردي رؤية شاملة تستوعب داخلها مناطق تتجاوز الموصوف الحدثي المباشر من خلال فعل الشخصيات وقولها وردود أفعالها، لكي تحول العالم إلى فرجة معرفية تعشش في الأوصاف والأفعال والإحالات الضمنية وتقديرات المواقف. يتعلق الأمر بـ "سياق فني" موجه إلى خلق حالة تلاقح بين نصوص من مجالات شتى لن تكون في نهاية الأمر سوى شظايا من حياة استيهامية هي ما يحلم الناس بالوصول إليه أو تفاديه. وهذا ما يجعلنا نصدق كل ما يقال لنا في الروايات، وهو ما لا نقوم به في حياتنا الحقيقية إلا نادرا.

هوامش:

1-انظر أومبيرتو إيكو:آليات الكتابة السردية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار، 2009، ص33

2-أومبيرتو إيكو: "تأملات في السرد الروائي"، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، 2015، ص139

3-نفسه ص142

4- أومبيرتو إيكو: اعترافات روائي ناشئ ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، 2014 الفصل الخاص ب " ملاحظات حول الشخصيات التخييلية".

5-نفسه

السيرة الذاتية

حقائق التاريخ وممكنات الهوية السردية

1

يُنظر إلى السيرة الذاتية في مجمل التصورات النظرية باعتبارها "محكيا استعاديا" (1) يحاول من خلاله شخص معلوم إعادة بناء ما تناثر من وقائع وتقديمها ضمن قصة تروي تفاصيل حياة تتميز بالتماسك والانسجام (أو يُراد لها أن تكون كذلك). وقد تكون "الأنا"، الدالة على الذاتية والفرد المعزول، هي الأداة المفضلة من أجل الإمساك بما يمكن أن تختزنه الذاكرة في غفلة من الزمن وسلطان النسيان. إنها وحدها من يملك القدرة على استثارة أهواء الذات وإسقاطها على "الخارج" فيما يشبه الامتلاك الذي بدونه سيظل الوعي أجوف (2).

ويمكن، من هذه الزاوية، رد وقائع السيرة إلى ما يمكن أن يصدِّق عليه التاريخ (الأحداث العامة) أو ما يمكن أن يؤكده مسار

شخص يعيش ضمن جيل بعينه أو ضمن مجموعة مهنية أو ينتمي إلى تيار تُعد وقائعه جزءا من سيرة عامة خاصة بهذه الفئات مجتمعة، كليا أو جزئيا. فاستنادا إلى مقتضيات هذه الاستعادة "تقترح السيرة الذاتية ما يشبه البرنامج الذي تتم من خلاله إعادة بناء وحدة خاصة بحياة ممتدة في الزمن" (3).

يتعلق الأمر في هذه السيرة برغبة في التقاط "زمنية" خاصة توحي، أو توهم، بتميز الذات الساردة وتفردها ضمن سياق ثقافي أو سياسي لن يكون للوقائع الخاصة بدونه أي معنى. ذلك أن حقيقة مؤلف السيرة ليست مستمدة مباشرة من "أناه" الساردة، بل موطنها "الفضاء السيري" بتعبير فيليب لوجون، أي مجموع النصوص التي سبق أن كتبها، أو مجموع الوقائع والأحداث التي كان جزءا منها أو شاهدا عليها. لذلك لا يتعرف قارئ السيرة على "كاتب" يكتب، بل يكتشف ما يعود إلى إنسان يعرف بعضا من حياته.

وتلك ميزة كل سرد سيري، "إنه واع، وهذا الوعي هو الذي يوجهه ويقود خطاه، وهو الذي يدفع صاحب السيرة إلى الاعتقاد في قول الحقيقة كلها، وأن الوقائع المسرودة هي وقائع حقيقية" (4). وقد يكون هو الذي يميز أيضا بين وقائع "خام" تنتمي إلى زمنية ولت إلى الأبد، وبين استعادة "بعدية" لا يمكن أن تسلم من مضافات اللغة وانتقائية الذاكرة وهوى الانتماء. وهذا الفاصل، فيما يبدو، هو الذي يحدد مضمون السيرة ويمنحها وضعها الخاص باعتبارها نوعا سرديا "هجينا" يحتمي بالتاريخ رغبة في

تأكيد الحقائق المروية وصدقيتها، ولكنه يرفض عمومياته المفهومية، ويستعير من الرواية أدواتها، ولكنه لا يطمئن إلى الاستيهام التخييلي داخلها.

فهل يمكن للسيرة الذاتية، استنادا إلى هذه المفارقات، أن تكون شبيهة بالبورتريه الفوتوغرافي الذي يُقال إنه قادر على استعادة الموضوع المصور في حقيقته الأصلية؟ أم هي شبيهة بالرسم الذي يلتقط نموذجا عاما يؤكد التشابه، ولكنه لا يلتفت إلى التفاصيل التي تسهم في بنائه؟ أم أن الأمر يشير، على النقيض من ذلك، إلى "تخييل واقعي" يستمد صدقيته من "حميمية" العوالم الذاتية، لا من موضوعية "وقائع التاريخ"؟

التقط فيليب لوجون، وهو من أبرز المختصين في هذا الميدان، من زاوية شكلية، سلسلة من الخصائص الخطابية التي اعتبرها عماد السيرة الذاتية وشكل وجودها. فهي في جميع الحالات، أو جلها، محكي نثري يتحدث عن حياة واقعية خاصة بشخصية عامة، وغالبا ما تتم من خلال اللغة اللفظية حيث تشير الأنا الساردة داخلها إلى تطابق مركز السرد مع الشخصية التي تتحرك في النص. وهذا المحكي من طبيعة استعادية، فهو لا يحتمل حالات (5) الإسقاط الاستباقي التي تميز الرواية ومشتقاتها، فحركة السرد فيه ممتدة دائما إلى وراء هو مصدر القصة في الماضي ومآلها في الحاضر.

إلا أن هذه الخصائص ليست كافية لتحديد هوية هذا النوع، فلوجون نفسه يؤكد أن السيرة الذاتية (الغيرية) لا تختلف في شيء

عن جميع الأنواع السردية الأخرى، الرواية في المقام الأول؛ لذلك ستظل "من زاوية التحليل الداخلي للنص، شبيهة بالرواية، إذ إن كل الأدوات التي تستعملها من أجل إقناع المتلقي بصِدْقية المحكي يمكن للرواية محاكاتها، وقد حاكتها بالفعل" (6). ذلك أن ما هو أساسي في الرواية، وفي السيرة على حد سواء، هو الاحتفاء بالتجربة الزمنية باعتبارها الوعاء القادر على استيعاب الوقائع وقياس حجمها وتطورها والكشف عن الأمداء الفاصلة بينها.

ومع ذلك، هناك ما يميز بينهما ويفصل عوالم التخييل (الرواية) عن التمثيل لوقائع سيرية فعلية يشهد التاريخ على صحتها، أو على الأقل لا تنكرها موسوعة القارئ أو تشكك فيها. ويستعين لوجون بعناصر خارجية هي وحدها قادرة، في نظره، على الفصل بين الوقائع التي تُبنى داخل ممكنات التخييل المفتوح، وبين ما يصنف ضمن الواقع الفعلي المحدود في ممكنات التأليف والدلالة. ويضع على رأس هاته العناصر ما يسميه "ميثاق القراءة". فالمؤلف، وفق مقتضيات هذا الميثاق، يعلن في الصفحة الأولى من الغلاف، عن مضمون ما سيكتبه؛ إنه يلتزم بقول كل الحقيقة ولا شيء سواها. والحقيقة، في منطق التمثيل السردي السيري، هي الالتزام بمرجعية "واقعية" تقتضي "التجرد" الكلي في نقل الوقائع وسردها.

إلا أن ميثاق القراءة هذا لا يمكنه أن يكون شاهد إثبات على حقيقة ما سيُروى، فهو لا يلزم إلا صاحبه، لذلك لن تكون الفواصل بين التخييل وبين عملية رصد واقعي لأحداث ممكنة بالمطلق دائما، ولا هي واضحة بالشكل الكافي. فالذات التي تكتب

ليست كلا منسجما وقارا يمنحها القدرة على الالتزام بموضوعية قصوى في التقاط كل ما عاشته بعيدا عن تأثيرات الأهواء. إن المعطى الحياتي أوسع بكثير من قدرات الوعي المدرِك، وبذلك فهو يتجاوز حدود اللغة في التمثيل وفي الحمولات الدلالية على حد سواء. وعلى هذا الأساس، فإنه عوض أن يكشف عن نفسه من خلال ذاتية تؤكدها وقائع موضوعية، فإنه يحاول جاهدا الإمساك بالجوهر القار داخلها.

وذاك ما يقوم به فعل الانتقاء الذي يرافق محاولات رصد مقاطع حياتية، سيرية كانت أو تخييلية، فكل حدث يُروى في السيرة يجب أن يكون موجها إلى رسم معالم "حقيقة" هي الغاية القصوى من السرد. وهو ما يعني، وفق منطق الانتقاء ذاته، أن الحياة خارج خطاب السيرة "حقيقية"، أما داخله فليست سوى "تخييل واقعي"، إننا ننتقل، من خلال فعل السرد السيري، من زمنية صامتة إلى أخرى موجهة، وهو ما يجعل السيرة الذاتية مبررا وشارحا ومؤولا "لواقع الحال". فنحن في نهاية الأمر "لسنا أبدا كل ما نحن عليه" بتعبير غوسدورف، ولسنا فقط ما قلناه أو كشفنا عنه.

ولهذا السبب، ولأسباب أخرى سنراها لاحقا، تُعد كل "استعادة" "تهذيبا" للوقائع من خلال فعل الحكي ذاته. فالسرد، وهو المصفاة التي من خلالها نطل على مخزونات الذاكرة، يقوم "بتصريف" حر للزمن، حتى وهو يدعي التزامه بإكراهات تاريخ الشخص وتاريخ محيطه: إنه يقابل،_ من خلال هذه العملية،

استنادا إلى منطق هو أعلم به من قرائه، بين الحاضر والماضي في السيرة، ويفسر اللاحق بالسابق، ويسقط السابق على اللاحق من خلال إحالات ضمنية منتشرة في جميع الاتجاهات. وعادة ما تتجاوز هذه الإحالات حدود الوقائع الخاصة بالذات الساردة لتستهد أحداثا تمت في فضاءات غريبة عن وقائع السيرة بحصر المعنى أو لا تجمعها بها صلة مباشرة.

وهذا أمر بالغ الأهمية في تصور الحقائق وبسط القول فيها، "فالأنا" لا تتكلم ولا تصف استنادا فقط إلى قناعات خاصة يمكن أن نقول عنها إنها "فردية"، بل تفعل ذلك أيضا استنادا إلى كل حالات الانتماء التي تجعل الفرد جزءاً من مجموعة، أي تحققا "للذهنية" تعبر عن "النحن" التي تنطلق منها "الأنا" من أجل بناء عوالمها المخصوصة (أحكام من قبيل: يتصرف المغربي كذا، ويتصرف الخليجي كذا، والمصري كذا). بعبارة أخرى، تستمد هوية الفرد جزءا كبيرا من مضمونها من انتماءات قبلية، "إنها موجودة في عالم قيمي يُبنى ضمن ثقافة وتاريخ وحضارة(7)؛ بل قد تتحقق في الكثير من الحالات من خلال استحضار نماذج للتماهي من قبيل الأبطال والشخصيات العامة وأعلام السياسة والفن، فالذات تصنف نفسها ضمن هذه النماذج من خلال تكييف وقائعها مع وقائع التاريخ العام.

واللغة في هذا السياق وضع خاص. فهي ليست غطاء محايدا للوقائع، وليست بنية شفافة تعكس بأمانة ما يأتيها من خارجها لتقدمه خاما كما كان في أصله إنها تسهم في بناء الوقائع وتحدد

جزءا من حقيقتها، "فأن نقول شيئا ما عن شيء ما، معناه أن نقول شيئا آخر، أي أننا نؤول"، كما أكد ذلك أرسطو. إن أداة الصوت "البَعدي" الذي يستعيد ما فعله "الطفل" لغة "عالمة" لا تصف فقط بل تؤول أيضا، وبذلك لا يمكن أن تكون جزءا من الفعل المروي، إنها نظرة بعدية إليه.

وهو أمر دال على أن السرد السيري، وغير السيري، لا يمثل، في واقع الأمر، لمعطيات استنادا إلى عين ترصد كل شيء، بل ينتقي ما يوده وما يسهم في بناء حبكته. وهو، في حالة السيرة خاصة، يكتفي بالتقاط ما يقود إلى بناء معالم صورة تخبر عن شخصية هي المراد من استعادة زمنية ولت إلى الأبد ولن تحييها سوى اللغة.

والخلاصة من هذا التباين، أننا نخرج، من خلال وقائع السيرة الذاتية، من "تجربة" فعلية مصدرها الماضي، لنتبنى خطابا يتأملها في الحاضر. وبذلك، فإننا نمنح حياتنا انسجاما من خلال صياغتها في شكل "رواية"، فلا أهمية للوقائع الممثلة في الرواية، قياسا إلى الثوب السردي الذي يغطيها ومن خلاله تأتي إلى المتلقي. إن السيرة الذاتية، شأنها في ذلك شأن كل تجربة فنية، هي في المقام الأول "إسقاط "للداخل" الذاتي على الفضاء الخارجي حيث يستطيع الإنسان وعي نفسه، وهو ما يدفعه إلى استخلاص دلالة حميمية وشخصية خاصة بوعي يبحث عن حقيقة تخصه"(8).

والحاصل أن الفعل السردي، ضمن محددات هذا الوعي، موجه من داخله نحو "بناء" هذه الحقيقة، لا إلى رصد حياة سابقة بشكل موضوعي. ذلك أن "الإنسان الذي يحكي يبحث عن

نفسه في قصته. إنه يبحث عن حقيقة تخصه" (9). وقد تكون هذه الحقيقة جزءاً أصيلاً مما كان يسميه إيكو "الوظيفة الاستشفائية" للسرد. فحقائق الذات وحقائق العالم. وكلها حقائق مهددة بالتلف والضياع، هي التي "دفعت الناس منذ القديم إلى رواية قصص، (...) إذ إن السردية تعطي شكلا للفوضى التي تميز التجربة" (10) الواقعية.

وهو ما يعني أننا في السيرة، وفي التجربة الواقعية على حد سواء، لا نأتي إلى الأشياء طهارى من كل حكم. بل نلتقط منها ما تجيزه موسوعتنا أو تشتهيه أنفسنا؛ إن العالم واحد في ذاته، ولكن "طرق تصوره متنوعة" (11) بالضرورة (صورة حجرة الدرس في عين الطفل ليست هي ذاتها في تصور الراشد الذي يستعيد تفاصيلها).

إن السيرة الذاتية استنادا إلى ما يفصل بين "حقيقة الوقائع" و"غايات الخطاب السردي"، ليست خبرا محايدا، أي تجميعا لأحداث تحكمها خطية كرونولوجية تربط بين بداية ومآل. إنها أكثر من ذلك، أو هي على النقيض من ذلك، بحث في الوقائع ذاتها عما يحقق التوازن بين عوالم "الأنا" المحدودة في الزمن، وبين الزمن التاريخي الممتد إلى ما لا نهاية. ومن هذه الزاوية، فإن الحقيقة في السيرة ليست مبسوطة أمام عين ترى الوقائع دون وسائط. إنها مودعة في "مركز" لا يشكل نقطة فضائية معلومة، بل يحدد "لحظة مخيالية" يبنيها السرد.

إنه يبحث عن حقيقة تخصه" (9). ول

هذه الحقيقة جزءاً أصيلاً مما كان يسميه إيكو "ا

الاستشفائية" للسرد. فحقائق الذات وحقائق العالم، وكلها

مهددة بالتلف والضياع، هي التي "دفعت الناس منذ القد

رواية قصص، (...) إذ إن السردية تعطي شكلا للفوضى الت

التجربة" (10) الواقعية.

وهو ما يعني أننا في السيرة، وفي التجربة الواقعية عل

سواء، لا نأتي إلى الأشياء طهارى من كل حكم، بل نلتقط م

تجيزه موسوعتنا أو تشتهيه أنفسنا؛ إن العالم واحد في

ولكن "طرق تصوره متنوعة" (11) بالضرورة (صورة

الدرس في عين الطفل ليست هي ذاتها في تصور الراشد ا

يستعيد تفاصيلها).

الذاتية استنادا إلى ما يفصل بين "حقيقة الو
لماب السردي"، ليست خبرا محايدا، أي تع
خطية كرونولوجية تربط بين بداية ومآل
النقيض من ذلك، بحث في الوقائع
م "الأنا" المحدودة في الزمن.
نهاية. ومن هذه الزاوية،
أمام عين ترى الوقائع
نقطة فضائية معلا

"لذلك، تتضمن كل سيرة ذاتية تجربة استئناسية، أي أنها يجب أن تكون بحثا دائما عن مركز" (12)، وبدون هذا المركز، سيظل الحدث في السيرة شبيها بكل أحداث المعيش اليومي، مجرد شاهد على انصرام زمن بلا غاية. لذلك لا يمكن أن يكون مضمون هذا "المركز" حقائق ثابتة، إنه يحيل على حالات حياتية متنوعة يبنها قليل من الحقائق وكثير من الاستيهامات.

2

وقد تكون الفواصل التي يضعها بول ريكور بين الهوية/العينية identité/ipséité وبين الهوية/المماثلة identité /mêmeté أحد المداخل المركزية التي يمكن أن تساعدنا على وضع اليد على ما يحدد السيرة الذاتية ويميزها عن غيرها من الأنواع، كما يسمح لنا بتحديد العناصر التي تتحكم في طريقة صياغة الحقائق داخلها. وما هو أساسي في عملية التمييز هاته هو موقع التمثيل السردي داخلها، إنه هو الذي يمنح الزمنية بعدا مشخصا من حيث كونه يشير إلى أن التساؤل عن هوية شخص ما يقتضي سرد أحداث قصة قد تطول أو تقصر.

لذلك، فإن الحفاظ على "الهوية الشخصية" التي تهددها التحولات وتشوش على صفائها، يستوجب إدراج رابط جدلي بين مسارات الهوية الأولى ومحددات الهوية الثانية. وهذا الرابط هو الذي تخلقه "قصة" تفتح أخاديد في زمنية بلا ضفاف ولا بداية ولا نهاية. فلا شيء هناك خارج القصص سوى مفاهيم خرساء قد تصدق على الكثيرين، ولكنها لا تمكننا من التمييز بينهم، "ذلك أن الذات تتعرف على نفسها في القصة التي ترويها لنفسها عن نفسها" (13).

فعلى ماذا تحيل الهويتان معا؟

تشير العينية L'ipseité إلى سلسلة من المحددات التي تجعل الفرد واحدا في ذاته منفصلا عن الآخرين متميزا عنهم، فأنا سأكون "أنا" وأظل كذلك في عيون كل الذين عرفوني، منذ أن كنت رضيعا إلى أن اشتد عودي وأصبحت رجلا، وإلى أن أختفي من هذا العالم إلى الأبد، وتلك هي العناصر المحددة للهوية من حيث إنها جماع ما تراكم ضمن سيرورة تتم داخل الزمن. إنها تشير إلى الفرد من حيث هو "أنا" تحيل على كائن بيولوجي بخصائص بعينها، ولكنه يتحرك ضمن زمنية لا تتوقف. إننا نمسك من هذا "الدوام في الزمن"، بما يشكل "ثابتا" في الذات لا يمكن أن يكون كذلك إلا في علاقته بعناصر التحول داخلها.

أما المماثل Le même فيشير إلى سلسلة من الحقائق والأدوار التي تتحرك من خلالها الذات داخل الدفق الزمني، ومن خلالها يتحدد انتماؤها إلى نفسها وإلى الشبيه في الوقت ذاته. بعبارة أخرى، إنها تتحدد من خلال حركة الفرد في الزمن ونموه ضمن تقلباته وانكساراته وتحولاته البطيئة والسريعة على حد سواء. وبذلك، فهي تتجسد في مجمل الأدوار الاجتماعية التي يقوم بها الفرد، كما تكشف عن نفسها في مواقفه المتطابقة أو المتناقضة؛ إنها دالة ضمن هذه السيرورة على التبدل والتغير المستمرين استنادا إلى دوام هو ما يضمن التعرف على الفرد.

استنادا إلى ذلك، تدل الهوية/المماثلة، على الفردي والخاص، ولكنها تشير، في الوقت ذاته، إلى الجماعي الذي يقوم على التشابه،

"فأنا" آخر متميز، ولكني أشبه الآخرين. وهو أمر يؤكده الانتماء، في كل واجهاته، فمن خلال هذا الانتماء يُعرف الفرد باعتباره واحدا في ذاته ومستقلا عن الآخرين، ولكن درجة استقلاليته تتحدد من خلال قدرته على إسقاط كل حالات الترابط التي يخلقها العيش مع آخرين، فأشكال القرابة هي التي تصدق على هذه الهوية وتؤكدها. وقد يكون هذا الترابط بين الذات والآخر هو الذي يجعل قائدا سياسيا في المغرب مثلا يكتب سيرته الخاصة، ولكنه يجعلها عنوانا لوطن بأكمله (مذكرات محمد اليازغي).

وهو ما يعني النظرَ إلى المماثل باعتباره حماية للفرد وأداة من أدوات الانصهار في وحدة أوسع من ملكوت الذات. ذلك أنه يقوم بتنسيب الفردية والتقليص من حجم استقلاليتها، إنه يشير إلى طريقة من طرق الهروب من الوحدة والانعزال رغبة في إسقاط قصة تتغنى بالتفرد، ولكنها تؤكد الانتماء إلى الجماعة في الوقت ذاته. وهي بذلك خلاف العينية التي تعد عودة إلى ذات مفصولة عن كل شيء، إنها حاصل التطور ضمن زمنية يحييها السرد ويبني خصوصيتها.

وذاك ما تحيل عليه الحياة المهنية مثلا، التي قد تقود الفرد من مجرد موظف بسيط إلى رئيس مصلحة أو متحكم في مجموعة من المصالح، كما يمكن أن تقود من تلميذ يتهجى الكلمات، إلى عالم ينوء كاهله بالمعارف. وهو ما يكشف عنه أيضا ألبوم الصور الشخصية الذي يؤرخ للجسد ويروي تفاصيل الزمن فيه بدءا من

حالات نموه الأولى مرورا بشبابه وانطلاقته إلى أن يهده الترهل وتزحف عليه التجاعيد من كل جانب.

إن تجنب الاندثار والتلاشي تحت وطأة زمن يكتسح كل شيء في طريقه يفترض، في تصور ريكور دائما، حالة تشير إلى ما يسميه "الدوام في الزمن" (permanence dans le temps). يتعلق الأمر بمبدأ يؤكد التطور ضمن البنية ذاتها، إن الأمر شبيه عنده "بمحرك غُيرت كل أجزائه، دون أن تمس بنيته الأصلية" (14). وهذا الدوام هو الذي يدفعنا، ونحن نتأمل أو نكتب سيرة أو نستعيد ذكرى من حياة مضت، إلى التعامل مع "التغير باعتباره شيئا يقع على شيء لا يتغير أبدا"(15). إنه الثبات الحقيقي أو الاستيهامي الذي نبحث عنه في الكتابة.

وعلى هذا الأساس، فإن التقابل بين المماثلة والعينية سينهار عندما "نضع الهوية في عينها محل الهوية المماثلة. ذلك أن الفرق بين "المماثل" و"العيني" ليس شيئا آخر غير ما يمكن أن يميز بين هوية جوهرانية أو شكلية وبين هوية سردية. فبمستطاع العينية أن تفلت من مفارقة المماثل والآخر المختلف، لأن هويتها قائمة على بنية زمنية متطابقة مع نموذج لهوية دينامية هي حاصل إفراز بوطيقي لنص سردي" (16).

وللإحاطة بمضمون هذا الترابطِ الدال على "الدوام في الزمن" يقترح ريكور بلورة "هوية" ثالثة أطلق عليها "الهوية السردية" (17)؛ وهذه الهوية قادرة، في تصوره، على خلق مصالحة بين ما يشير إلى "المماثل" وبين ما يحدد "العيني". إنها تحمي الأول من

التلف والتلاشي داخل زمن لا يبقي ولا يذر، وتسهم، في الوقت ذاته، في بناء الثانية وتجعلها سندا لحقيقة تخص الذات وحدها ضمن كلية سيرورتها. فنحن في نهاية الأمر لسنا لحظة ولسنا موقفا، بل مجموع اللحظات المشكلة للحياة وكل المواقف التي عبرنا عنها أو عشناها في الممارسة. وهو ما يعني أن التعرف على هذه الحياة مجتمعة يقتضي استحضار فعالية لن تكون سوى السرد، ففيه وحده تتخذ الحياة شكلا ويتم تعقلها.

وقد نحت هذا المفهوم في بداية الأمر من أجل خلق مصالحة بين عوالم التخييل وبين حقائق التاريخ ووقائعه الفعلية، وهو أمر لن يتحقق في تصوره إلا من خلال "افتراض وجود بنية كبرى قادرة على استيعاب محكيات التخييل ومحكيات التاريخ لكي تصبح هي المعبر عن هوية سردية خاصة بفرد أو شعب (18)، وهو أمر تعبر عنه، بشكل من الأشكال، ما يطلق عليه حاليا "الأساطير المؤسسة"، وهي أساطير قد يبلورها أفراد/ يبررون بها تفوقهم، وقد تكون أساسا تقوم عليه العنصريات المختلفة، كما قد تكون سندا لإمبراطوريات وأديان (هل يمكن أن نفصل بين تاريخ الإسلام وبين مجموع الحكايات التي نسجها المخيال عن حياة الرسول والصحابة، وعن الأولياء الصالحين وذوي الكرامات أيضا؟).

وسيعمل على توسيع مداه لكي يصبح أداة توسط بين ما يروي تفاصيل حياة فرد معزول، وبين محددات انتمائه إلى زمنية يحميها تاريخ شفهي أو مكتوب. فاستنادا إلى الدور الذي يقوم به

السرد في تأثيث الوجود ومنحه بعدا إنسانيا، ستكون أفضل وسيلة للتفكير في الزمن هي استعادته من خلال حكاية، وعدا ذلك لن نمسك سوى بمفاهيم قد ترضي التأمل المجرد، ولكنها لن تقول أي شيء عن الوجود الإنساني في الزمن. ذلك " أن فهم الذات قائم على التأويل، ويجد هذا التأويل في المحكي، وفي علامات ورموز أخرى، أداة التوسط فيها، وتستند هذه الأداة إلى التاريخ كما تستند إلى التخييل، وهي التي تجعل تاريخ حياة ما تاريخا تخييليا أو تخييلا تاريخياً يمكن أن يجمع بين أسلوب الهستوغرافيا الخاص بالبيوغرافيات، وبين الأسلوب الروائي الذي يميز السيرة" (19).

وهذا ما يسمح لنا، من هذه الزاوية، بتحديد كل حالات التلاقي بين ما يعود إلى الوقائع الفعلية بحصر المعنى (ما يصنف ضمن التاريخ حقا)، وبين ما تصوغه الاستيهامات على هامشها (النفخ في الواقعة من داخلها)، ذلك أن "تشكل الهوية السردية يوضح، بشكل جلي، لعبة التقاطع بين التاريخ والمحكي ضمن العملية التي تؤدي إلى تشخيص زمن هو من طبيعة كوسمولوجية وفينومينولوجية في الوقت ذاته" (20).

وعلى الرغم من أن الزمنية التي تحتضن الهويتين معا هي من الطبيعة نفسها، فإن الفرق بين ما ينتمي إلى هوية تشير إلى الخاص وإلى الشبيه في الوقت ذاته، وبين العينية التي تصنف الذات باعتبارها واحدة في ذاتها، يكمن في أن المماثلة من طبيعة مجردة

توهم بحقيقة ثابتة، في حين تتحدد العينية من خلال وجه سردي يُمسك بالثابت من خلال حالات التطور الممكنة داخله، وبذلك تدرج، "من خلال "الهوية السردية"، التبدل والتغير ضمن حياة متماسكة"(21).

وقد يكون هذا التداخل، أو على الأقل استحالة الفصل بين ما ينبعث من وعي الذات، وبين ما يأتيها من خارجها، هو الذي يجعل الهوية السردية متحولة ودائمة التشكل. وهو أمر بالغ الأهمية في تبلور حقائق السيرة الذاتية وطريقة التعامل معها. ذلك أن "المكون التاريخي، ضمن عملية تبادل الأدوار بين التاريخ والتخييل، يقوم بتصنيف المحكي الذاتي ضمن تسلسل للوقائع عادة ما يكون خاضعا للقوانين نفسها التي يحتكم إليها السرد التاريخي، في حين يشده المكون التخييلي إلى التنويعات المخيالية التي قد تخل بالهوية السردية وتشوش عليها" (22). وبذلك قد تكون السيرة الذاتية هي الفضاء الفني الوحيد الذي يتحقق من خلاله التخييل ضمن وقائع التاريخ وإكراهاته.

هناك إذن تداخل بين التجربة الفردية المحاصرة بحقائق التاريخ، وبين الزمنية التي تبنيها كل أشكال الاستعادة. وهذا ما يجعل السيرة تجربة تاريخية/تخييلية تُبنى ضمن زمنية مفتوحة وتُصَرف وفق أحكام دلالة لا تبنى مع الحدث، بل يصبح الحدث وصياغته مصدرها الأساس. وبهذا لا نستطيع، كما فعل ذلك

هوسيرل، "التغاضي عن الزمن الموضوعي، لأننا لا يمكن أن نستخلص زمنا موضوعيا، هو في الأصل زمن الواقع كله، من زمن فينومينولوجي ليس سوى زمن للوعي الفردي" (23)؛ والحال أن هذا يولد من ذاك.

3

فهل يعني هذا التشكيكَ في حقائق السيرة الذاتية؟ أم يفرض النظرَ إليها من زاوية لا تفصل بين "الخلق التخييلي" وبين "حقيقة الواقع"؟ بعبارة أخرى، هل تقوم كتابة السيرة بالتقاط عناصر التحول في الذات، أم ترمي إلى الإحاطة بالثابت فيها وحده؟ إن التناقض ظاهري فقط. أما في الجوهر، فإن العملية الأولى هي التي تقود إلى الثانية وتجيزها. وذاك ما يبرر، في تصور بول ريكور على الأقل، الفصل بين "المماثلة" في الزمن عن "العينية" في الجوهر الذي تبنيه السيرورة داخله. بعبارة أخرى، إننا نتجاوز من خلالها "ذلك التقابل القائم بين زمنية تاريخية مبنية ضمن زمن كوني، وبين زمن تتحكم فيه متغيرات المخيال التي هي من طبيعة تخييلية" (24)، وهي حاصل "الهوية السردية".

وهذا التجاوز ليس إجرائيا فقط، بل غائي أيضا، أو ربما هو كذلك في المقام الأول. فالذي يكتب لا "يستعيد" زمنية ولت، كما يبدو عليه الأمر في الظاهر، بل يبحث عن الانسجام في ما يبدو متنافرا، أي من خلال ما تعرضه زمنية لا حد لها في البداية والنهاية. إن تفادي ضياع الهوية، لا يمكن أن يتم إلا من خلال ما يمكن أن يضمنه "الدوام في الزمن"، كما يقول ريكور دائما. وهذا الدوام هو ما يصنعه الوجود في السرد، أي هوية الفرد في الزمن

المحكي. وهي هوية تخطئها العين (تبدلات هيئة الفرد الذي يحكي) ولكنها قابلة للتحديد من خلال العيني في الذات.

فما بين موقع الشخص/الفرد في التاريخ (زمنية قابلة للعد) وبين تطوره الخاص (أي ما يعود إلى الذاتية) تتحدد ممكنات الهوية الذاتية وتبنى، ولن تكون وفق ذلك سوى من طبيعة سردية. ولأنها كذلك، فإنها تُعد في الأصل محاولة لبناء زمنية خاصة بالوعي الفردي ضمن زمنية موضوعية هي زمن الواقع والتاريخ. وفي الحالتين معا، فإنها لا تقدم حقائق موضوعية، بل تبني حقائق ضمن ممكن سيري ليس سوى رغبة في بناء قصة لا تلتقط كل التفاصيل فيها، بل تنتقي ما يخدم حبكتها. "حينها تصبح الذات قارئا وكاتبا لقصتها الخاصة" (25) في الوقت ذاته.

لذلك، لن تكون السيرة، ذاتية كانت أو غيرية، تاريخا، بالمعنى الذي يحيل على "مستندات" و"وقائع" احتفظت بها الذاكرة الجماعية وأكدتها الموسوعات، فهي لا يمكن أن تُبنى ضمن ما يقتضيه بناء "الحدث التاريخي" بكل إكراهاته. وهذا أمر بيِّن؛ ذلك أن التاريخ "يتعاطى مع الإنساني بالجمع ويركز على أحداث وتغيرات خاصة بمجتمعات، ولا يمكن أن يركز على الوجود الفردي المعزول. وقد يكون هذا ما يبرر النظر إلى البيوغرافيا باعتبارها نوعاً تاريخياً هامشياً، بل قد يُنظر إليها أحيانا باعتباره "شكلاً بسيطاً من أشكال الهستوغرافيا"(26).

والحال أن موقع الفرد وأحاسيسه مركزية في الحدث السيري، ولا يمكن تحديد جوهره إلا من زاوية فعل سردي يدقق في

التفاصيل ويُعلي من شأنها. فمن خلال هذه التفاصيل تُبنى كل الأحكام والتقديرات، إذ "لا وجود لمحكي محايد من الناحية الأخلاقية... لقد كان دائما أداة للتلقين الأخلاقي" (27). وضمن ذلك يجب إدراج الفصل الذي يقيمه ألكساندر دوما بين ما يسميه "الكائنات الحية للرواية" وبين "أشباح التاريخ"(28).

ولكنها ليست رواية أيضا، لأنها "تترفع" عن التخييل انتصاراً لرغبة في صياغة قول "صادق" قائم على المعاينة والمشاهدة. وهو أمر لا يشكل، في نهاية الأمر، قيمة فنية في ميدان السرد الحكائي. والحاصل، كما أشرنا إلى ذلك في الفقرة الأولى، أنها تنزاح عن النوعين معا، وترفض أن تصنف ضمنهما.

وتلك هي مفارقات السيرة وطابعها الهجين: إن السرد الروائي يبني مساراته استنادا إلى تصرف حر في الفضاء والزمان وصياغتهما وفق ما تشتهيه "شخصيات من ورق" لا امتداد لها خارج "النوع الثقافي" الذي يتحكم في طريقة إنجاز الفعل وفي أشكال تلقيه. فالروائي لا يثق سوى في ما يمكن أن تشيده آليات السرد ضمن "العوالم الممكنة"، فهي "البناءات الثقافية" التي تستمد منها الأشكال الفنية مجتمعة مضامينها في التركيب والدلالة والتسنين الجمالي على حد سواء.

أما المؤرخ فيقوم، على العكس من ذلك، "بتعرية" الشخصيات، إنه ينزع عنها ثوب التفاصيل والجزئيات التي لا يمكن لوجود السيرة (والرواية) أن يستقيم بدونها. بعبارة أخرى، لا يقوم

المحكي التاريخي سوى بالتقاط ما يُسعفه في صياغة مفاهيم هي الغاية من كل حكي.

وبين هذا وذاك تُبنى عوالم سيرية هي مزيج من فساحة الفن وإكراهات التاريخ. وعلى عكس ما تبدو عليه الأمور في الظاهر، فإن "بناء عالم" سردي سِيري يقتضي الانتقاء والحذف والتضمين، وتلك هي الحدود التي تفصل بين التحرك ضمن مساحات التخييل المفتوحة في الزمان والمكان، وبين الالتزام بحقائق معيش يومي.

استنادا إلى ذلك، إذا كانت الرواية تعطينا الشيء الوحيد الذي يزهد فيه التاريخ ويزدريه، فإن السيرة الذاتية تحتفي بالتاريخ دون الالتزام بقوانينه وعمومياته. إنها تُبنى ضمن تفاصيل حياة شخص تشكل الذاتية عنده مصدرا لكل الحقائق؛ أما هاجس المؤرخ فهو وضع اليد على حقيقة يتهددها النسيان ويُنَسِّبها تعدد الرؤى وتنوعها، لذلك لا يمكنه الوصول إليها إلا إذا تخلص من الزمن المشخص، لكي يسكن المفاهيم المعممة.

وهذا ما يفصل بين السرد التخييلي وبين سرد التاريخ إن "الأول قادر على تقديم حياة كاملة باعتبارها كلا موحدا ضمن زمنية سردية قصيرة جدا (يوم واحد) (29)، في حين يحتاج التاريخ إلى وقائع مكتفية بذاتها هي ما يشكل عند المؤرخين مصدر الحكم والتصنيف. وهذا الفرق هو الذي يجيز الاستعانة، في كتابة السيرة، بما يمكن أن تأتي به عوالم الذات التي "تتذكر" وتستطيع، من خلال هذا التذكر، التخلص من الحقيقة في أفق إعادة صياغتها وفق قواعد تقود إلى منح الحياة انسجاما تفتقر إليه في واقعها.

وفي جميع الحالات، فإن القارئ لا يبحث في"السيرة الذاتية" عن أحداث تاريخية لا يعرفها، بل يود التعرف على موقف كاتبها من هذه الأحداث، إنه يبحث عن زمنية تصنعها الذات، أو عن زمنية تخص التفاصيل وحدها. إنه يطمح إلى استعادة ما غيبه الدهر أو سها عنه. ومن هذه الزاوية، يمكن القول إن السيرة الذاتية (وكذا الرواية التاريخية)، تعيد للزمن دفقه المعتاد من خلال السرد، إنها، شأنها شأن هذه الرواية، "تتحول إلى تخييل حتى وهي تحاول إعادة بناء ماض قابل للتعقل" (30). ذلك أن الفاصل بين الحدث والمتلقي ليس زمنا فحسب، بل مضافات لغة أيضا.

وقد تكون السيرة الذاتية، بذلك، "خلقا ذاتيا، فالإنسان يرغب، تحت ذريعة رواية حياته، في تكرار وجوده الخاص" (31). وهو أمر يتحكم، إلى حد كبير، في مضمونها وأشكال تجلياتها، فاستنادا إلى هذا الخلق تصبح السيرة، "قراءة ثانية للتجربة، وقد تكون هذه القراءة أصدق من الأولى، لأنها تشكل وعيا بالذات"(32)، أو هي كذلك لأنها منفصلة، في حقيقة الأمر، عن التجربة "الحقيقية"، إنها تتأملها من خارجها. يتعلق الأمر بالعودة إلى "الصوت الداخلي" باعتباره مصدرا لـ"حقيقة" يجب تعميمها، أو بناء حقيقة تؤكدها حقائق التاريخ.

هوامش:

1-انظر التعريف الكلاسيكي الذي قدمه فيليب لوجون في:
Philippe Lejeune: Le pacte autobiographique, éd seuil,1975, p.14

2- دون أن يعني ذلك إهمال ما يمكن أن تأتي به ضمائر أخرى من قبيل "الأنت" و"الهو"، فهاتان وسيلتان هامتان في بناء بيوغرافيا خاصة، أو رسم سيرة غيرية تلتقط حياة شخص من مخلفات التاريخ الخاص أو العام.

3- ذكره: Jesus Camarero: La théorie de l'autobiographie de Georges Gusdorf, in Revista de estudios Francesses n 4 , Avril 2008,p64

4-نفسه ص 70

5- Philippe Lejeune, p.14

6- نفسه ص26

7- Paul Ricœur: Soi-même comme un autre, éd seuil 1990,p.147

8- La théorie de l'autobiographie de Georges Gusdorf ,p.68

9-نفسه ص 67

10-أومبيرتو إيكو: ست جولات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، 2005 ص 142

11- نفسه ص143

12- نفسه ص 68

13- Paul Ricœur: Temps et récit III, éd Seuil 1985, p.445

14- Paul Ricœur: Soi-même comme un autre, p.142

15- نفسه ص 142

16- Paul Ricœur: Temps et récit III ,p.443

17- Paul Ricœur: Soi-même comme un autre, p.138

18- نفسه ص 138 الهامش

19- نفسه ص 138 الهامش

20- Paul Ricœur: Temps et récit III ,p.446

21- نفسه ص 443

22- نفسه ض 446

23- نفسه ص 440

24- نفسه ص 442

25- نفسه 443

26- Dorrit Cohn: Le propre de la fiction , éd Seuil,2001,p.35

27- Paul Ricœur: Soi-même comme un autre, p.139

28-انظر الفصل: شخصيات الرواية وأشباح التاريخ في هذا الكتاب.

29- *Dorrit Cohn,p.36*

30-1 *Gérard Gengembre: Le roman historique, éd Klincksieck, 2006 , p95*

31- *La théorie de l'autobiographie de Georges Gusdorf,p.68*

32- نفسه ص 67

شخصيات الرواية وأشباح التاريخ

استغرب ألكساندر دوماس الأب، الروائي الفرنسي الشهير، وكان في زيارة إلى مرسيليا، سلوك بعض المرشدين الذين كانوا يَدُلون زوار قصر إيف على الزنزانة "الحقيقية" التي وضع فيها هذا الروائي بطله الكونت دو مونتي كريستو، وهو شخصية تخييلية لا وجود لها في الواقع، ولا يكترثون للزنزانة الفعلية التي قضى فيها فترة من الزمن الثائر والكاتب الفرنسي غابرييل دو ميرابو الملقب بـ "خطيب الشعب". وقد علق على هذه الحادثة قائلا: "من ميزات الروائيين أنهم يخلقون شخصيات تقتل شخصيات التاريخ.. والسبب في ذلك هو أن المؤرخين يكتفون بالحديث عن أشباح، أما الروائيون فيخلقون أشخاصا من لحم ودم"(1).

قد لا يحيل هذا البوح الاستثنائي، في الظاهر على الأقل، إلا على ما يفصل بين "حقائق" التاريخ، وبين ما يأتي من عوالم التخييل المتنوعة؛ إلا أنه يشير في واقع الأمر إلى تعدد واجهات الهوية وامتداداتها في كل المُنتجات الرمزية. فما بين الرصد الموضوعي لوقائع فعلية قابلة للتصنيف المفهومي المجرد، وبين

استيهامات التمثيل السردي ومطاطيته، هناك الحياة، ما يُصنف ضمن جزئيات الوجود الإنساني التي تتطور، في الواقع، خارج المفاهيم وفي انفصال كلي عن محدداتها المسبقة. ذلك أن ضرورات "التبسيط الزمني" وحدها تدفعنا إلى القبول بمقايضة غنى الوجود بمفاهيم تجريدية تحل محله.

وتلك إشارة إلى أن حكمة الحياة مودعة في الحكايات، أما المفاهيم فتغطية لاحقة لها. وهذا ما يميز بين السرد التخييلي وبين السرد التاريخي، إن "الأول قادر على تقديم حياة كاملة باعتبارها كلا موحدا ضمن زمنية سردية قصيرة جدا (يوم واحد)"(2)، في حين لا يحتاج التاريخ إلا إلى وقائع مكتفية بذاتها هي ما يشكل عند المؤرخين استعادة زمنية مضت هي مصدر الحكم والتصنيف واستنتاج الأحكام.

وذاك هو الحد الفاصل بين عوالم المؤرخ وتلك التي يتحرك داخله الروائي؛ إن ما يزدريه الأول أو لا يثير اهتمامه هو ما يشكل عند الثاني مادة السرد ومضمونه الفعلي. وهو ما يعني، بلغة دوما، أن "أشباح" التاريخ ليسوا، في حقيقة الأمر، سوى شخصيات عارية من كل "التفاصيل" و"الهويات الاجتماعية" المخصوصة، لقد تنازلت هذه الكيانات عن انفعالاتها لكي تسكن ذاكرة زمنية من خصائصها أنها تُبَسط وتختصر وتُجرد.

والحاصل أن المؤرخ يكتفي بـ "مفهمة" الشخصيات وتحويلها إلى بؤرة لمعنى التاريخ نفسه، فتلك غاياته من كل الوقائع التي تصفها حكايات تلتقط الوظيفي. بعبارة أخرى إن السرد عنده ليس غاية

بل وسيلة لمعرفة أخرى من طبيعة مجردة. في حين يعيد لها السرد التخييلي ما ضيعته المفهمة وغطى عليه التجريد. فعَليٌّ "المحكيات الشعبية"، لا يشبه عَلِيَّ التاريخ إلا قليلا، يشكل الأول قصة مفردة في الحياة وفي الوجدان، وهو الذي تعرف عليه الناس في حكايات الحلقة والمرويات الشعبية، أما الثاني فمجرد عنصر داخل معادلات من طبيعة سياسية أو دينية أو مذهبية.

لذلك، لا ينصب التميز بين هذين النشاطين على تقابل ستاتيكي يضع ما ينتمي إلى "حقيقة علمية" منزهة عن الباطل، نقيضا لما يُصنف ضمن انفعالات خيال جامح لا تحكمه قيود أو ضوابط. إن هذا التقابل يشير في واقع الأمر إلى رابط لا يُرى بين "ديمومة" في الزمن تضمها وقائع تتجسد في فعل بعينه، وبين ممكنات التطور داخله، أي بين التعبير عن "أنا" متفردة لا تشبه أحدا، وبين انتمائها إلى زمنية هي ما يحددها ويُصَدِّق على مساراتها في الحياة. فمن لا "يشبه" أحدا ولا يصنف ضمن خانة، يشكو من خصاص في الهوية والانتماء.

وهذا ما يفسر أن التساؤل عن هوية شخص ما يقود بالضرورة إلى رواية أحداث قصة لا يمكن فصلها عن تاريخ الأمة كلها، فكيفما كانت درجة التخييل فيها، فإن الزمنية الفعلية ستظل غطاء لها. ذلك أن الاسم وبطاقة التعريف والانتماء الاجتماعي واجهات دالة على الوظيفة وحدها، أما مضمون الهوية فتستوعبه حياة تُبنى في تفاصيل الحكايات. وهو ما يعني أن الوجود في الذاكرة أقوى من الوجود في المعيش الواقعي، وتلك هي حالات النازحين

والمهجرين والمنفيين (انتبه الصهاينة إلى أن رمز الكوفية عند الرأي العام العالمي كبير جدا فضموها إلى متاحفهم الخاصة باعتبارها شاهدا على "عبرية" دولتهم).

لكل هذه الأسباب، لا يمكن للهوية أن تتبلور استنادا فقط إلى وقائع يُصَدِّق عليها العلم أو يجيزها التاريخ، كما لا يمكن أن تكون مجرد إخبار عن وضع اجتماعي أو انتماء ديني، إنها تتشكل، بالإضافة إلى ذلك كله، ضمن كل ما يمكن أن تنتجه الممارسة، مجازا وحقيقة، وتحتفظ به الذاكرة باعتباره جزءا من تاريخ شامل هو ما يسميه بول ريكور "الهوية السردية"، أي ما يوحد بين "الفعل الواقعي" القابل للتصديق الواقعي، وبين ما يأتي من المخيلة واستيهامات الوجدان.

وهذا ما تؤكده التجارب السيرية، فكثير من "الكبار" في الفكر والسياسة والاقتصاد لا يفصلون، في سيرهم، بين وقائع تاريخ مفتوح على الماضي والمستقبل، وبين كم زمني معدود، هو ما تستثيره حياة خاصة محدودة في الزمان وفي المكان؛ إنهم لا يضعون، في واقع الأمر، فواصل بين ما يؤكده "التوثيق" التاريخي، وبين ما يمكن بناؤه ضمن ذاكرة تستعيد وقائع وفق ممكنات "الفهم" في الحاضر، لا ضمن حقائق تبلورت في الماضي.

لذلك، ستكون "السردية"، في هذا السياق، أوسع وأكبر من مجرد ترتيب زمني لوقائع مصدرها التاريخ وحده، وأشمل أيضا مما يمكن أن يُصنف ضمن الرواية والقصة وكل مشتقاتهما. إنها هي ما يصالح بين كل أنشطة الذهن الخاصة بالمفهمة والتشخيص على

حد سواء. لذلك فهي تتسع لكي تشمل كل منتجات السرد، ما يشير إلى سرديات "طبيعية" تلتقط اليومي والحدثي المباشر، وما يُصنف ضمن "سرديات اصطناعية"(بتعبير إيكو) تخلق عوالم تخييلية ممكنة تتطور ضمن معطيات الواقع، وفي انفصال كلي عنه في الوقت ذاته.

إنها تُعد، في جميع هذه الحالات، الوسيلة الوحيدة التي من خلالها نُصَرِّف الزمن ونُسْكِنه انفعالاتنا. فالروح الإنسانة مودعة في مرويات هي الشاهد الأكبر على معنى زمنية الحياة ذاتها (الدازين بمفهوم هايدغر)، فنحن لا نستطيع قول أي شيء عن الزمن خارج ما يمكن أن يؤثثه من وقائع. بعبارة أخرى، إن وجودنا في الأرض هو وجود في المعنى. لذلك، فلا شيء يمكنأن يوجد في الذاكرة خارج إحالته على موقعه الدلالي في الحياة.

استنادا إلى هذه الآلية السردية الشاملة وجب التمييز بين واجهتين للهوية: ما يسميه ريكور الهوية العينية (identité ipseité) والهوية المماثلة (identité mêmeté)، يتعلق الأمر بوحدة في الوجود تتشكل من كيانين من طبيعتين مختلفتين، لكنهما يعودان إلى ذات توحدها الزمنية ذاتها: تشير الأولى عنده إلى ما يشكل تمثلا ثابتا وقارا للأنا في الزمان، فالمرء هو ذاته من خلال اسمه وانتمائه منذ أن وُلد إلى أن يموت، إنه جماع ما تراكم ضمن سيرورة تتم داخل الزمن، ولكنها لا تحيل على أحد آخر غيره؛ في حين تُحيل المماثلة على مُجمل الأدوار التي قام بها في حياته منذ أن كان طفلا يحبو، ثم أصبح تلميذا وأستاذا أو

شرطيا أو مقاولا أو مهمشا بلا تاريخ شخصي. تقتضي الأولى ديمومة في الزمان، عادة ما يحميها ويحافظ عليها الاسم والوجه الذي من خلالها يحضر الفرد في ذاكرة الناس وسجلات السلطة، في حين تشير الثانية إلى سيرة متطورة داخله لا يكتشف تحولاتها سوى الآخرين الغائبين(3).

بعبارة أخرى، تشير الواجهتان إلى الفرد من حيث هو "أنا" تحيل على كائن بيولوجي بخصائص بعينها، ولكنه يتحرك ضمن زمنية تدمر في طريقها كل شيء. إنها تغير من مظهره ووظائفه وواجهاته الاجتماعية، ولكنها تحتفظ بالثابت فيه، من حيث هو موجود من خلال هوية اسمية ثابتة لا تتحرك (مراحل العمر وما تحدثه في النفس والجسد). إننا نُمسك من هذا "الدوام في الزمن" بما يشكل "ثابتا" في الذات لا يتغير، ولكنه لا يمكن أن يكون كذلك إلا في علاقته بعناصر التحول داخلها (لا يمكن أن نتصور شخصا يكبر في العمر، ولكنه لا يتغير في المظاهر). وهي ثنائية لا تحدد تاريخ الفرد وحده، بل تشمل هوية الأمة بأكملها، إنها تشير إلى قدرتها على التجدد ضمن ثوابت لحظة التأسيس ومحدداتها الإيديولوجية أو الدينية.

وهي صيغة أخرى للقول، إن الهوية لا يُدوّن تفاصيلها تاريخ مكتوب أو مروي فقط، بل هي مجموع ما احتفظت به الذاكرة من مسرودات تُصنف الزمن في أمجاد وهزائم و"نكبة" و"نكسة"، هي وحدها ما يشكل مضمون الزمن الذي نتداوله من خلالها. إننا نُغطي على الفراغ الزمني الحاضر، بزمنية لا تتحدث

إلا عن المجد الذي يمكن أن يعود. وهذه السردية موجودة في الخرافات والأساطير والمرويات البسيطة، وموجودة في كل نصوص السرد "العالم".

وهو ما يعني أن ما يستعصى على التحديد المفهومي، أو ينفلت من الضبط العلمي تستعيده الذاكرة السردية، وتعيد بناءه ضمن ممكناتها في التمثيل التشخيصي؛ فما نعرفه حقا عن بدايات الخلق هو ما يقوله السرد، لا ما تشرح تفاصيله النظريات العلمية: إن ما يحتفظ به الوجدان الشعبي ويطمئن إليه هو وقائع الحكايات، لا ما تأتي به المعادلات الرياضية والفيزيائية، لذلك عادة ما نميل إلى المحكيات ضدا على الحقائق العملية.

وقد يكون هذا التصور هو الذي تَحَكَّم، من زاوية ما، في صياغة الحوليات الدينية مجتمعة. فقد تصور القيمون على المؤسسات الدينية تاريخا يستمد مضمونه من زمنية "مخصوصة" تتحقق في حكايات تتطور خارج التاريخ الإنساني العام، ذلك أن المعتقد فيها هو الذي يبلور الزمنية و"يوجهها" و"يستعملها" من أجل تلوين سيرورته وفق غايات يتحدد داخلها بدء الكون ومنتهاه. بعبارة أخرى، لقد كانوا، في ما يبدو، يصوغون التاريخ استنادا إلى مفاهيم مسبقة من قبيل "الاختيار" أو "الخطيئة" أو "الاستخلاف"، وهي المحددات المركزية التي قامت عليها الديانات السماوية الثلاث.

ومع ذلك، لا وجود لتناقض بين عالمي التاريخ والتخييل إلا في الظاهر، أما في الجوهر فهما من طبيعة واحدة، ويشكلان مصدرا

مركزيا لبناء "الهوية" والاحتفاء بمكوناتها. فمن خلال التاريخ، نُمَفْهِم" الحياة ونُمسك بمنطق التطور فيها، أما في السرد التخييلي فنُعيد المفاهيم إلى أصلها الأول، إنها سلسلة من الحالات المشخصة هي ما تلتقطه العين ويستوطن الوجدان، وتحتفي به الذاكرة الشعبية. إننا نُسرب، من خلال السرد، حقائق انفعالية إلى "عوالم ممكنة"، تستطيع الذاكرة الرمزية وحدها استيعاب مضمونها: فأين يبدأ التاريخ الفعلي للإسلام، وأين تنتهي كل الحكايات التخييلية التي تحيط بوقائعه الفعلية؟

استنادا إلى هذه "الحاجات" المضافة يمكن استيعاب حالات التراكب بين سرد يؤرخ للحظة "واقعية" لا تحتفظ من فعل الفاعل سوى بمضمونه "الخام"، وبين حكايات "مفصلة" تُبنى في الاستيهام التخييلي. وهذا هو الفاصل بين "أشباح" التاريخ، وبين "الكائنات الحية" في السرد التخييلي. إننا نَتَعقل التاريخ من خلال الأولى، ونعيد امتلاك الحياة من خلال الثانية. إن الأولى لا تموت بظهور الثانية، كما تصور ذلك أليكساندر دو ماس، بل تُبعث حية ويستقيم عودها في تفاصيلها. "فالكثير من الشخصيات الأسطورية أصبحت أبطالا لمحكيات مكتوبة، وفي المقابل هناك الكثير من شخصيات المحكيات أصبحت شبيهة بأبطال الخرافات أو الأساطير. ذلك أن الحدود الفاصلة بين الصور الخرافية والآلهة الأسطورية والشخصيات الأدبية والكيانات الدينية ليست محددة دائما بما يكفي"(4).

لذلك قد نشكك في كل شخصيات التاريخ، أو نعيد كتابة تاريخها وفق ما جَدَّ من الوثائق والمستندات، ولكننا لا نستطيع أبدا النيل من شخصية أبدعها السرد التخييلي (إيكو). إن شخصية "السي سيد" في الرواية هي المعادل التخييلي لكل ما يمكن أن يقوله التاريخ المفهومي عن علاقات إنسانية يحكمها منطق الذكورة وحده؛ يتعلق الأمر بتكثيف كل القصص الدالة عليه في مفهوم ينزع عنه حالات التشخيص. وهو ما يعني، أن حقيقة التاريخ قابلة "للتعديل"، أما الحقيقة التي تصاغ في التخييل "فثابتة"، إنها موجودة باعتبار حقيقتها في الوجدان، لا استنادا إلى وقائع فعلية تُصدق عليها.

لذلك عادة ما نثق في الحكايات أكثر مما تستهوينا وقائع التاريخ "الصامتة"، " فالتخييل يوحي إلينا بأن الرؤية التي نكونها عن العالم الواقعي قد تكون هي الأخرى ناقصة، تماما كنقصان الرؤية التي تملكها شخصيات التخييل عن العالم الذي تتحرك فيه. ولهذا السبب، عادة ما تصبح الشخصيات التخييلية الكبيرة نماذج للشرط الإنساني "الواقعي" "(5). وهو ما يُلغي أو يشوش على الحدود التي تفصل بين "عوالم فعلية" هي التي تستوعب الممارسة النفعية، وأخرى لا تعيش إلا في الذاكرة المخيالية.

لذلك سيكون العالم موحشا وفقيرا حقا بدون شخصيات أبدعها التخييل، ففيها وحدها دفء الوجود وحرارة الفعل الإنساني معا، فلو أفرغنا الذاكرة من كل الشخصيات التي جاءتنا من المسرودات التخييلية لتضاءلت تجاربنا في الحياة. إن هذه

الشخصيات هي الجسر الضروري نحو قول شيء ما عما يتحقق في العيان العيني.

هوامش:

1-انظر: أومبيرتو إيكو: اعترافات روائي ناشئ، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، 2014، ص38.

2- Dorrit Cohn: Le propre de la fiction , éd Seuil,2001,p.36

3-انظر مقالنا حول السيرة الذاتية، في هذا الكتاب

3- أومبيرتو إيكو، نفسه ص 130

4- أومبيرتو إيكو، نفسه ص 133

القسم الثاني

السرد الروائي وتجليات الذات والتاريخ

"أنا" الغرام و"حالات التشهي"

قد تكون "الأنا" محدودة من حيث ممكنات التمثيل السردي، فهي مضطرة دائما للاستعانة بأنا أخرى غيرها "لتكتمل عندها الدورة السردية وتُشْبَع"، ولكنها تمتلك، مع ذلك، القدرة على المزج الكلي بين "ملفوظ" يصف و"تلفظ" (1) يستعيد الانفعال ويُضَمِّنه دلالة كلية، بعضها من الوصف ذاته، وبعضها الآخر مما يوحي به المقام أو يعلن عنه صراحة. فالملفوظ محايد، أما التلفظ فهو بقايا الذات في كلماتها. وهذا أمر جلي، فالأنا في ذاتها انفصال عن المألوف وخروج عن المعيار الجماعي، إنها تطمح دائما إلى صياغة عالم ضمن انفعال يتحقق خارج محددات الـ "نحن" وضوابطها الاجتماعية.

إن المزج بين "الأنا" وملفوظها ضمن حالة هوى مطلق يحضر في الذاكرة والكلمات والمنافذ الحسية -كما سنرى ذلك فيما سيأتي- هو ما يشكل الاستراتيجية السردية التي استندت إليها رواية علوية صبح الجديدة "**اسمه الغرام**"(2) من أجل صياغة عوالمها التخييلية على مستوى سيرورة البناء، ومستوى الظلال الرمزية، ومستوى الإشباع النهائي (اختيار لحظة الحسم السردي). فما يثير

المحلل في هذه الرواية في المقام الأول، هو ما يُدرج ضمن الكلمات والأشياء بعيدا عن إحالاتها المرجعية؛ إن عوالم المعنى التقريري ليست سوى ممر نحو ما يُخَبأ سرا في تفاصيل التشخيص، فالنص يقتات، في أفِق بناء عوالمه، من الاستعارات والظلال الإيحائية، لا من الوصف المباشر للوضعيات المألوفة.

وقد استكشفت الرواية بشكل رائع، من أجل الذهاب بهذا "الغرام" إلى حالاته القصوى، كل ممكنات "الأنا" ووظفتها رغبة منها في التخلص من الخطية والتتابع الاسترسالي. ذلك أن الطولية عادة ما تكون نقيض التوتر والاحتقان والنمو المحجوز، وهي أيضا ما يُمَكِّن من التخلص من إكراهات النهاية التي تقتضي وجود تراكم للأحداث قد يتحول إلى عبء يحد من قدرة السارد على تصريفه ضمن ختام حسن يمتص "حالات التشهي" عند المتلقي.

وهذا أمر تأباه طبيعة النمو السردي في الرواية وتتجنبه. فالنهاية لا تشد القارئ ولا تستثيره، إنه لا يكترث لها، فهو يعرفها من الصفحات الأولى، إن ما يستهويه هو اللحظة كما تصفها الساردة وتتغنى بتفاصيلها. إن قوة الرواية ليست في "الحبكة"، بل في العوالم التي تبنيها الكلمات خارج التتابع الزمني كما يمثله السرد. ذلك أن الرواية تقول كل شيء عن الحرب والكراهية والتعصب الديني والطائفية من خلال موضوعة الحب وحدها.

وتلك خاصية من خاصيات الحب في كل اللغات، وفي كل الثقافات أيضا. فالثابت فيه أنه لا يمكن أن يتحقق إلا في

الاستعارات ومن خلالها بعيدا عن لغة التواصل النفعي وإكراهاتها، ولا يمكن أن يعبر عن نفسه أيضا "إلا من خلال المفرد وممكنات الأنا" (3)، "فالحدود بين الهويات تنمحي في فورة الحب وتتلاشى مرجعيات الخطاب ومعانيه"(4). ذلك أن "الأنا" تتضخم داخل هذا الخطاب وتنتشر وتتوسع دوائرها لتستوعب كل ما يحيط بها باعتباره الوعاء القادر على استيعاب الفائض الانفعالي، لتتلاشى بعد ذلك شيئا فشيئا وتندثر وتغوص من جديد في حالة استهواء مطلق، لتظل الكلمات وحدها شاهدة على شهوة لا تنقطع. إن الحب في أصله رغبة في العودة إلى الواحد حيث الانصهار هو المبتدأ والمنتهى.

تبدأ الرواية باستنفار كلي لذاكرة تستعيد تفاصيل حب قديم: نهلا، بطلة الرواية، لبنانية من الجنوب (شيعية) تقرر، في سن الخمسين، سرد وقائع عشقها الأبدي لهاني (مسيحي): فقد أحبت هذا الرجل حبا "خارج المألوف" الطائفي، وخارج المألوف في أدبيات السلوك العشقي، وعاشته كما يمكن أن يتحقق في صيغة مثلى لا نظير لها. ولم تنل السنون من هذا الحب، فكلما تقدما في السن وترهل الجسدان ازدادت الشهوة قوة وازدادت حرارة الكلمات الواصفة. وستظل تعشقه بعد زواجها إلى أن تصاب بمرض الازهايمر وتضيع في أتون حرب تموز. وتنتهي الرواية بلوحات سردية شاعرية يمتزج فيها الخوف من الموت والدمار والضياع وفقدان الذاكرة، والتلذذ برؤية "السيد" عن بعد واشتهائه و"شم" عباءته وانتظار زياراته الليلية، بينما يهش

النبي موسى في الحلم "بعصاه" على الذاكرات والأجساد المحبطة ويسقط طائرات العدو.

لن نتوقف طويلا عند "المفاصل الكبرى" التي يقوم عليها النص الروائي، فهي وضعيات مدرجة في تفاصيل عمليات التشخيص ذاتها، ذلك أن جوهر الرواية، كما سنحاول الكشف عن ذلك، مودع في "الظلال"، لا فيما يمكن أن يشد إلى الأشياء في "حقيقتها". لذلك سنتحدث هنا عن الجزئي والبسيط وما ألفته الأعين، أي عما يُعد إفرازا لصور يطلق عليها في ميدان المتخيل التصاورات (الصور المزيفة)، وهي صور استيهامية تسقطها الذات من أجل استعادة الماضي، وتستعين بها أيضا وأساسا من أجل التغطية على الهوة الفاصلة بين الوقائع وبين ما يتسرب إلى الكلمات كمحددات إضافية مصدرها الذاكرة لا الواقعة في ذاتها.

بعبارة أخرى، يتعلق الأمر في المقام الأول بما تقوله الحواس وتخبر عنه باعتباره مدخلا للإمساك باشتغال "الهوى" بما هو محددات دلالية تُضاف إلى ما يشكل أصل التعريف. فما يُقال عن أجساد في الخمسين لا يستعيد الجسد الفعلي، بل يستثير نظائر دلالية مخزنة في وجدان لا يشيخ أبدا. فالنظير (5) كم انفعالي يشير إلى فائض في الدلالة يقوم على أنقاض النفعي لالتقاط هوى النفس في الأشياء والكائنات.

وقد تكون سن الخمسين هي سر الأسرار في الرواية والمفتاح الذي يقود إلى كل الدلالات الممكنة. فالساردة تشد على هذا المفصل المركزي بقوة من خلال إسقاط "ثقل" السنين النفسي

والجسدي: شباب ولى إلى الأبد، وشيخوخة تتوعد دون خجل. إنه الحِران الأبدي، تمسُّك كلي بالذاكرة باعتبارها الواقية التي تجنبنا "تصديق" ما فعلته السنون، ورغبة يائسة في استعادة شباب ولى ولن يعود أبدا. ولن يتحقق "التوقف الزمني" إلا من خلال استعادة لفظية "لطراوة" غابت عن الجسد، ولكنها استوطنت الكلمات بإحالاتها المباشرة وغير المباشرة.

بل تفعل الرواية أكثر من ذلك، فمن خلال مزج دقيق وغير مرئي بين التمثيل للزمنية الداخلية للرواية، والزمنية الخارجية (مجمل الإحالات على وقائع لها علاقة بالسياسة والنضال والمقاومة)، تُسرب الرواية "عوالم حميمية" بعيدا عن أكليشيهات التحرر بمعنييه السياسي والجنسي، لتلتقط بذلك "لحظة" فارقة في الوجود الإنساني تخص فردا، ولكنها قابلة أيضا لأن تنسحب على كل الظواهر، بما فيها مستنقعات السياسة وزيف الإيديولوجيا: هناك حالات تناظر رمزي بين سن اليأس في الجسد وفي الفضاء الإيديولوجي والسياسي.

وهو ما يفسر كون السرد لا يراهن على كم زمني يستوعب الأفعال ضمن امتداد طولي يمكن الكشف عنه في الفعل ذاته، بل يُمْسك بهذه اللحظة التي لا يمكن دونها أن نفهم أي شيء، ليصرِّفها بعد ذلك في لوحات سردية تتخذ شكل فصول مرقمة (وعددها 17). "فالبوح"، بكل معانيه، سمة من سمات الرواية، إنه تصريح بانتماء إلى عوالم الأنوثة: نوعا ووجودا ورغبة تولد من الجسد وتتلاشى داخله، بالحقيقة والمجاز (اللذة وترهل الجسد

وموته)، ولكنه أيضا، وربما أساسا، أنة الألم الصادرة عن ذات تستقبل الموت وهو يزحف بطيئا على الجسد ويعيث فيه فسادا (تكرش الرجال وعجزهم الجنسي، وإدمان النساء على المرآة وعلى المساحيق وعمليات التجميل).

إن الرواية تتقدم من حيث كونها تراوح مكانها، وتراكم معطيات من حيث كونها تدفع إلى التخلص من حاضر فعلي، لاستعادة ماض يحيل على طاقة هووية يمتصها خطاب الحنين وينشر تفاصيلها. فالحنين نقيض الانتظار (الأمل)، إن الانتظار وعْد بفعل، أما الحنين فانكفاء على الذات ونبش في خباياها بحثا عن "سلوان" أو"عزاء"، قد لا يبرر الحاضر ولكنه قد يخفف من وقعه. لذلك، لا تسير الرواية إلى "الأمام" الزمني"، بل تتجه نحو " أمام" سردي يبني مستقبله استنادا إلى تقهقر إلى الماضي. ذلك أن الرغبة موجهة إلى استحضار لحظة والإمساك بها من جديد، لا إلى استشراف فعل يمكن أن يَعِد بأحداث، وهو أمر تقتضيه الإحالة الزمنية في الرواية: لا نستحضر المستقبل كثيرا في سن الخمسين، فكلما اقتربنا من النهاية ازداد تعلقنا بالبدايات، وكلما مال الجسد إلى التلاشي، ازداد عشقنا لصورته الأولى: إن الجسد ثروة غير قابلة للتخزين إلا في الكلمات.

لذلك، لا يبني السرد، ضمن هذه الاستراتيجية، حدثا، بالمعنى الذي يجعل الوقائع المروية انزياحا عن دفق حياتي "عادي" إيذانا بميلاد قصة، بل يحيطه بكل المثيرات الدالة على الرغبة ويمنحها أبعادا حسية ضمن فعل يتحقق في الذاكرة ومن خلال قدرتها على

صياغته حسب ما تشتهيه صور الاستيهام التي يغذيها "الحنين" وينفخ فيها من روحه، دون أن يحيل بالضرورة على شيء خارجه. ذلك أن "الوهم" و"الصور المسقطة" مكون أساس من مكونات الحب، بل إن جزءا كبيرا من "شهواته" مستمدة من الاستيهامات لا من تحققه في الواقع.

وعلى هذا الأساس، فإن مصدر "اللذة" في الرواية ليس أحداثا، بل هو حالات التوق الدائم إلى "الانصهار" في ما هو أبعد من الذات وأدنى منها: الانصهار في الحبيب وفي الطبيعة وفي الفناء المطلق عبر "سباحة تقود من رحم الأم إلى رحم الأرض"، كما تعبر الرواية عن ذلك بطريقتها الخاصة (ص35). فالتزاوج بين "الأنا" العاشقة و"الهو" المعشوق ليس انشطارا، بل هو إسقاط لممكنات العودة إلى الواحد المطلق الذي يقوم على نفي قطعي لكل حالات الاستقطاب الممكنة، بما فيها امتزاج اسمي العاشقين ضمن تركيبة صوتية واحدة، نهلا وهاني، كما تقول الساردة نفسها:

"الشعور بالنقصان جحيم العاشق وعذابه. للعاشق دوما رغبة في الحضور أمام المعشوق، على أنه حضور تام وكامل وطاغ (....)،كل حواسي استعادت ذاكرتها يوم لقائنا. فهاني موجود في كل جسمي، وأنا حاضرة في كل ملامسه. هو أنا، وأنا هو. وذاكرة جسده ما عادت منفصلة عن وجودي"(41).

في لحظة اللقاء، تتحول "الهو" إلى "أنا" مطلقة تنتفي بعدها كل الضمائر. فليست ممكنات الرغبة هي ما يقود إلى التمييز بين الضميرين، إن ما يُسند الاستيهامات التي تطلق عنانها الأنا وتغذيها

وتستعيدها في شكل استعارات هو شكل حضور هذه الرغبة في ملفوظ يستوعب تلفظه بشكل مباشر؛ فهاني حاضر في صوت نهلا باعتباره أنا ثانية تهرب من الهو لتمتزج بأنا نهلا ضمن ملفوظ واحد. وهو ما يشير إلى إمكانية خلق حالة تماهي مطلق بين الحاجات الوصفية للملفوظ وبقايا الذات فيه.

بعبارة أخرى، إن هاني "موضوع" مطلق في الوجود وفي الذاكرة، إنه لحظة خارج الزمن تجاهد الساردة على الإبقاء عليها في صفائها كما كانت من قبل، أوكما كانت قبل أن تكون: "كأن حبنا ولد قبل أن نولد" (ص19). "أشعر كأني أمه التي ولدته وربته وكبرته وأحبته حبا لجزء منها، هاني ليس جزءا مني، بل هو كلي، كل أجزائي" (ص20). ولكنه ذات فاعلة أيضا، غير أنها لا يمكن أن توجد إلا في ملفوظ نهلا وداخله تتحرك وتفعل، إنها الوجه الآخر لاستيعاب العاشق لمعشوقه، إن هاني وقود الهوى وجمره، أما نهلا فهي القوى التي تستوعبه.

فالساردة لا تستعير نسخة من الحب، إنها تمسك بالأصل الذي تفيض عنه كل التحققات الممكنة. فهو ليس غراما، إنه "الغرام"؛ وليست بدورها ذاتا، بل هي النموذج الأصل لكل الذوات، أو هي السلوك الذي يبحث له عن معيار خارج ما هو موضوع للتداول: تعبث عزيزة بجسدها كما تشاء، ويعبث الآخرون بجسد سعاد، وتكتفي هدى بالمتاح الاجتماعي، وتنكفئ أخريات على الذات ضمن حب مِثْلي لا امتداد له خارج نفسه، وتبقى نهلا وحدها خارج السرب تؤسس لسلوك عشقي جديد

يبحث له عن نموذج يحتضنه. إنها المعيار الأصلي والنسخة التائهة في الوقت ذاته.

لذلك تتحدث الرواية عن الغرام بالتعريف، بما يفيد الاستغراق الدال على المفاضلة، ذلك أن "الغرام" هو "الولع" و"شدة التعلق"، وهو "العذاب" أيضاً. إنه الوجود الممكن الذي تُشْتق منه كل الحالات التي نقيس من خلالها درجات التعلق، ولا يشكل الحب داخل هذه "السلمية العشقية" سوى حالة "اعتدال" تقاس على نقيضها، لا انطلاقا من حجم الانفعال الذي يميزها عن غيرها من النسخ.

إن الأمر يتعلق بصيغة سردية تبيح الالتفات إلى التفاصيل في الطبيعة وفي الرواية سواء بسواء. ذلك أن التفاصيل هي عماد كل شيء: ما يحيل على الثيمات المستثمرة في النص وما يعود إلى آليات التمثيل السردي وطريقته في رصد الموصوف؛ لذلك لا أهمية للأحداث في ذاتها، ولا قيمة "للوضعيات الكبرى" إلا من خلال ما يمكن أن يتسرب إلى الملفوظ من ذات هَوِية (sujet passionné) تستوعب الكون بأشيائه وكائناته وصفاته وأسمائه من خلال حالة استهواء قصوى تقود في الرواية وخارجها إلى حالة انصهار كلي هو ما يعبر عنه "ضياع" و"اختفاء" و"تيه" نهلا. وهي حالات تستمد كامل إحالاتها الرمزية من التقاط مدى زمني تخترقه الرمزية من كل الجهات: حرب تموز التي شنها العدو الإسرائيلي على لبنان.

يستثير هذا الكم الزمني المُسَرد التذكر ويدعو إليه بحياء، تماما كما يتذكر المحتضر كل تفاصيل حياته دفعة واحدة: يتعلق

الأمر بمزاوجة بين الحرب وسن الخمسين، صدمة الوجود والفناء، إنه العراء والعري والدمار والأنقاض، في الحرب وفي الذات التي تستقبل الخمسين، فاصل بين الشباب والشيخوخة، أو هو حد يصل الحياة بالموت ضمن إيقاع لا نكتشف هوله إلا من خلال ما يلحق الجسد من "تخريب": " ويراودني إحساس لئيم بأن عمري يصير بطيئا بليدا وثقيلا، وجسدي الخمسيني مهدد بأن يصير هو الآخر متهالكا مثل ذاك البناء العتيق القائم عند الزاوية" (ص47).

وتلك إحدى مفارقات الرواية ومصدر قوتها أيضا؛ فهي تتقدم باستمرار، وتفتح آفاقا توسع دائرة السرد وتمنحه القدرة على استيعاب فضاءات تمزج بين المتخيل والواقعي، ولكنها لا تفعل ذلك من خلال حدث مرئي في سلوك، بل تضمِّن الفعل السردي، في كل نقلة جديدة، مزيدا من الانفعال لا يصير حدثا إلا في "الاستعارات الواصفة" ومن خلالها؛ فهذه الاستعارات "تضخ" في الحب أبعادا جديدة تخرجه من دائرة "المألوف و"المسموح به" و"المقبول" و"المعتدل"، ليُحَلق بعيدا عن "عتبات" لن يأتي بعدها سوى الهوى، أي انبثاق حالة تماس مباشر مع "الحسي الأدنى"، أو "حالة استهواء" تشد الذات الهَوِية إلى ما يُلغي حالات الوعي، للانتشاء بالأريج المنبعث من جسد يتسلل إلى الذاكرة من خلال حسيته، لا من خلال أبعاد ثقافية هي في الأصل مضافات قسرية وليست أنسنة يقتضيها التحضر:

"...قلت ونحن نحكي عن عضو المرأة حين ولدت ابني أحمد إنه ليس ثمة أمومة وحب في معزل عنه. عندما أقف عارية

وأتطلع إليه، أرى أنه مصدر أمومتي ومصدر الغرام... مصدر الضوء والدفء والمشاعر، لماذا يقولون القلب ينبض ألا ينبض هو أيضا؟" (ص45).

إن الأمر يتعلق بحالة تمازج كلي بين استنباهات برانية (الأحاسيس الآتية إلى الذات من الخارج) وأخرى جوانية (ما يأتي إلى الذات من داخلها): امتدادات الذات في الطبيعة وامتدادات الطبيعة في الذات، حالات جذب ونبذ تحيل على الانشطار الأول وممكنات الانصهار اللاحق (انفصال الذات عن الطبيعة والعودة إليها). وهو ما تؤكده الوقائع التي تصفها الرواية حيث يعاين القارئ حضورا طاغيا للطبيعة بمعنييها الشائعين، أي ما يحيل على أشياء العالم الخارجي، وما يدل على ما هو موجود خارج التكييف الثقافي: لا تتوقف نهلا عن مداعبة أشياء الطبيعة، الماء والأزهار والأشجار وبراري الجنوب اللبناني من جهة، وتسهب أيضا في وصف الجسد في حسيته، أعضائه ومناطقه وهضابه ونتوءاته من جهة ثانية.

إن الجسد الأنثوي ليس محايدا، إنه جغرافيا لا تختلف كثيرا عن جغرافيا الطبيعة، وهو ما يبرر التحسس والتلمس والقدرة على "معاينة الخراب". وربما يعد هذا فاصلا بين "حيادية" الجسد الذكوري، وبين "بؤر" الرغبة والمتعة في الجسد الأنوثي. وتلك أيضا هي المداخل الأساسية من أجل الإحاطة بهوى الحب، لا بالحب في ذاته. إن الأمر يتعلق في هذه الحالة بإعادة الاعتبار للحسي في الجسد والتغني "بفتنته". فـ "الحسي" في الرواية "لا يحيل على عري طبيعي"، لقد تخلص الجسد من خلاعته من خلال سحر

الكلمات وإيحاءاتها، فنهلا "ترى" جسدها، ولكنها لا تكتشف متعته إلا من خلال وصف ما ترى. إن "الأثاث الثقافي" يحجب عنا أجسادنا في غالب الأحيان، ووحدها الكلمات تهدينا إليه من جديد.

ولذلك لا يمكن استيعاب العودة إلى الحسي إلا من خلال هذه اللحظة بالذات، ومن خلال الظلال الرمزية التي تجللها وتنشرها في جميع الاتجاهات. فالنص يتحول من خلال هذه الظلال من مجرد تمثيل سردي يُفَصِّل القول في حياة مجموعة من النساء والرجال، إلى إدانة صريحة لنمط حضاري في التعاطي مع الجسد وكل مرفقاته. لذلك، فهو رمزي لا من حيث تجريدية مفترضة، بل هو كذلك من خلال طبقات التشخيص داخله. وذاك هو السبيل الذي يقود إلى الكشف عن القوة الحسية التي تشد إلى الطبيعة دائما، بل هو ما يفسر "جَنْسنَة" كل أشياء الطبيعة استنادا إلى ما توحي به ثنائية الولوجي (المذكر) والاستيعابي (المؤنث): "في طريق عودتها إلى بيروت لفت نظرها مشهد شجرتين واقفتين وحدهما على طريق نائية وأرض غير مسكونة. كانت واحدة أعلى وأكبر من الأخرى فروعها منحنية عليها، كما لو أنها تمد كفها إليها وتحتضنها. تمنت لو تتحول هي وهاني إلى شجرتين مثلهما" (ص305).

إن "النأي" و"الخلاء" في الطبيعة يمتدان إلى ما هو أبعد من تمثيل لعالم خارجي، لكي يتحولا إلى فراغ في الذات الساردة لا يستوطنه سوى عشق يعود بها إلى حالة تُشَخص خارج الزمنية المعتادة والفضاء المألوف. إن الرغبة الجارفة تستعبد صاحبها، ولكنها تقوده إلى التحرر من مُسْبقات الثقافة والمجتمع: إنها لا

تمجد العري، بل ترسم حدود "حسية" جديدة يتمثل فيها العضو لصاحبه في صورة هي مبتدأ اللذة ومنتهى الانصهار في الآخر، وحيث "يصير مستقر الشهوة جوانيا، كأن القمم في الجسد هي أماكن الحس المحض" (ص274).

وهو أمر بالغ الدلالة في الرواية، "فالحسي" ليس كشفا عن الأعضاء، يتعلق الأمر في هذه الحالة بخلاعة صريحة موجودة خارج التسمية ومحددات العين الإضافية، إن قيمة الحسي تكمن فيما يمكن أن تكشف عنه المنافذ الحسية في الذات التي ترى وتتملى. ذلك أن مصدر المتعة والتشهي، خارج الكلمات، موجود فيما توفره هذه المنافذ وتبيحه. إنها سلسلة من الأشكال الإدراكية التي ينتفي فيها "التوسط" بين المدرِك والمدرَك، تماس مباشر بين الذات التي تحس وموضوع إحساسها، تماما كما هو الأمر مع ما تقوله ملامح الوجه وتقوله العينان وانتصاب الشعر في حالات "الذهول" و"الاندهاش" و"الانبهار"، فهي حالات تقود إلى تعطيل الوعي وإخلال بوظائفه. وتلك هي الوضعيات التي تتوقف عندها الرواية وتنتشي بوصفها، فهي المعادل الحسي لكل الاستعارات التي تفصل الجسد العاري عن حسيته الطبيعية: "أتخيل أن الأشجار العاشقة تتعرى من الحزن حين تهرب منها أوراقها"(ص51).

وذاك منفذ آخر تستثمره الرواية من أجل الذهاب "بالغرام" إلى حدوده القصوى. هناك من جهة كل العوالم المضافة التي تأتي بها الاستعارات، التي تقدم معادلات تصويرية لحالات نفس استبد بها الهوى: لا تتوقف نهلا عن الحديث عن الغرام والعشق والحب

والشوق والهيام وكل ما يُصنف ضمن الريبرتوار الهووي في صيغ شعرية تؤجج الانفعال وتشخصه في وضعيات تنأى به عن المألوف في وجود الأشياء.

وهناك من جهة ثانية الاستثارة الحسية التي تقود النفس (نفس المتلقي ونفس الواصف المباشر) من خلال الوصف إلى الالتفات إلى الحواس باعتبارها المداخل الرئيسية لاكتشاف حالة أصلية مفترضة للجسد، أو لامتصاص طاقة الحسي الأدنى المحايث كما وضعته الطبيعة في الجسد خارج لواحق الثقافة. ذلك أن الرواية تحتفي بما تقوله المدارك المباشرة وما تحس به وتدفع إليه أو تتقزز منه، فهي المنافذ الأولى لإدراك عفوي لا يكترث لقصديات الوعي وإكراهاته، "فالجسم يهتدي إلى الجسم" (ص46)، سواء تعلق الأمر باللقاء الجنسي أو تعلق بالأمومة (الصفحات التي خصصتها الساردة للاحتفاء بالأمومة من خلال الرضاعة).

ولا تتوقف الرواية، في هذا المقام، عن تمثيل حالات الجسد في حسيته: "اعترفت بكل عضو في جسدي، وخصصت له في خيالي دورا في الحب يلائمه. فمي لقبل المحبوب، وأنفي لأشم فوحه في حضوره وغيابه، وذراعاي لعناقه في صحوي ومنامي، وصدري لاحتضانه في الحقيقة والخيال، وأذناي للإنصات إلى دقات قلبه وصوت أنفاسه، أما عيناي فلهما أكثر من مهمة" ص87- 88). إن الحسية سابقة في الوجود على الوعي: هناك حسية العين حين ترى، وحسية الأيدي حين تلمس الجسد وتداعب البظر مصدر اللذة وقمتها، وحين تغوص الأقدام الجميلة في الأوحال التي خلفتها الأمطار.

وهناك الرائحة، والرائحة هي منتهى الحس، لأنها تشتمل على فاصل أول بين الجسد والطبيعة، بين الفناء وبين الأبد المطلق، فالاستقطاب الأصلي في الرائحة ثنائي يجمع بين الخبيث والطيب، الخبيث في الجسد والطيب في الطبيعة، وليس العطر سوى "قناع ثقافي" تستعين به الذات من أجل التغطية على روائحها الأصلية (بعض المشاهد التي تصف فيها عزيزة الروائح الكريهة المنبعثة من مناطق اللقاء الجنسي عند أحد زبائنها). لكن الرائحة هي أيضا عودة إلى الانصهار في حالة سابقة على التأنسن، إنها استنفار لذاكرة الجسد الأولى حيث كانت الحواس مصدر لذته خارج الثنائية المستحدثة الفاصلة بين الإنساني والطبيعي: حيوانات كثيرة تتعرف على شريكها من خلال الشم.

وضمن السياق الحسي ذاته تندرج صورتا "السيد" و"النبي موسى"، ولكن ضمن سجل رمزي يتحقق على مستوى الاستيهام والرغبات المحبطة. ويمكن الذهاب بحسية الشم في هذه الحالة إلى ما هو أعمق مما سبق، حيث تتحول الرائحة إلى حالات تشهي "السيد" والحلم بالاقتراب منه ولمس عباءته، وهي لقطة عميقة في الرواية، تصف فيها الساردة غيرة بعض النسوة من "المرأة التي طلبت منه عباءته وأرسلها إليها، راحت أصواتهم تتوالى: نيالها، يا ريت فيني شمها مثلها، بتكون ريحته معلقة عليها" (ص 302)، حيث يشكل التعلق "بالدكتاتور والزعيم والسلطان والأبطال المزيفون" رغبة قصوى في القهر واستزادته، وهي حالات يستشعرها المستضعف والمقهور والمغلوب على أمره، إنه يتمنى

الانصهار في ذات السيد عبدا أو تابعا أو ذليلا. إن الأمر يتعلق بتشهي الاستعباد.

وضمن السجل نفسه، تبرز عصا موسى. فقد رأت سعاد (سعاد نموذج المرأة المقهورة) في منامها النبي موسى يلبس هو الآخر "عباءته" ويمسك "بعصاه" ويلوح بها في السماء ويُسقط طائرات العدو ويُعيد البنايات إلى حالاتها الأصلية و"يحيي" الموتى. نحن هنا أمام رمزية صريحة، فالعصا هي الأداة التي تصد العدو وأداة لرفع الضيم الذكوري وأداة لإشباع جنسي مفقود في الواقع (رمزية عصا موسى مشهورة في هذا المجال، فقد رأى فيها البعض إحالة على الفالوس، القضيب).

وفي الحالتين معا، لن تكون "الحسية"، في جميع تجلياتها، سوى طريقة أخرى للكشف عن التوتر الداخلي الذي يهرب من التمثيل الرمزي (اللفظي) ليدفع بالانفعالات إلى تحققات تختفي في الاستعارات والاستيهامات فعليا أو رمزيا. ويبدو أن مصدر البعد الجمالي في الخطاب ليس شيئا آخر سوى تلك الرغبة في التعبير عما يندرج ضمن "العنف الهووي" الذي يستعصي على تصنيف مسبق أو لاحق أو مدرج ضمن المألوف.

وهذا هو الحد الفاصل بين خطاب عزيزة حيث تعود إلى الحسي، أي التماس المباشر كلحظة حسية خارج التوتر، وخطاب هدى الذي يبتعد عن التوتر والحسية في الوقت ذاته من خلال الانسياق وراء معيار اجتماعي هو الضمانة على امتثالية قيمية مألوفة، وخطاب سعاد الذي يحقق الرغبة في الحلم والتماهي في

نهلا، وبين خطاب نهلا، حيث تدشن "لحس جديد" من خلال الانغماس في الحالة القصوى التي تمثل انصهار "لحمين" في بعضهما البعض، أي محاولة امتصاص هذا "اللحم" في أفق تحويله إلى لذة تتحقق فيه وخارجه في الوقت ذاته.

إن الأحداث تتم في الرواية كما لو أن الكثافة الهووية، مجسدة في امتزاج الحسي بحالات الاستيهام اللفظي، تطوح بالذات خارج نفسها وتُغرقها داخل نفق مظلم تضيع داخله الأشياء وتفقد شكلها وتندثر ولا يبقى منها سوى محددات دلالية لا تكترث للنفعي في الحياة لتكتفي بالمضاف، أي ما يتجاوز حد التحقق الفعلي ويمسك بالهوى في ذاته في لحظة سابقة على أي تحقق. ذلك أن "الغرام" تسنده حميمية قوية تختزن كل طاقات "الهوى" وتشير إلى ممكناته فقط.

ومن هذه الزاوية، لن يكون "الازهايمر" في هذه الحالة سوى نكوص إلى حالة من حالات الحس الأصلي السابق على الحياة، "نقطة قصوى بين الحي واللاحي" بتعبير سميائيات الأهواء. إنها تستعيد بطريقتها الخاصة اللحظة الخالدة في تاريخ التخييل حين يقول عطيل لحبيبته ديدمونة: "أيتها المخلوقة الرائعة، ليستول الضياع على روحي إن لم أكن أحبك ! اذهبي ! عندما أكف عن حبك، فسيكون ذلك عودة إلى العماء".

إن الرواية، من خلال هذه الحسية، تمنح الجنس ما يعود إلى الجنس ولا شيء غير ذلك. فالجنس جزء مركزي في الوجود لا من حيث هو إشباع لرغبة، ولا من حيث هو تناسل وتكاثر، بل

من حيث هو في المقام الأول لحظة نستعيد من خلالها لذة المتعة والألم في ذاتهما ونستعيد البداية والنهاية، ومن خلال ذلك كله نستثير الحنين إلى العودة إلى "رحم الأم"، موطن الأمان الأصلي ومنتهاه.

لذلك تصر الرواية على قول كل شيء عن الجنس وتتجنب في الوقت ذاته، الانغماس في رومانسية مريضة وسطحية تستعير الوضعيات المسرودة من السائد الاجتماعي، إنها لا تثير، فالإثارة ليست في الكلمات، بل في تركيبها وفي المقام الذي تتحقق ضمنه، ذلك أن الخلاعة ليست في الجسد بل في العين الناظرة.

هوامش:

1-ملفوظ énoncé ، تلفظ énonciation ، يتعلق الامر بنشاطين لسانيين مختلفين: الأول يشير إلى مركب يصف العالم بشكل محايد، أما الثاني فتنخرط من خلاله الذات المتكلمة في ما تقوله أوتصفه.

2-علوية صبح: " اسمه الغرام"، دارالآداب، بيروت،2009

3- Julia Kristeva: Histoires d'amours, Denoel,1983,p.9

4-نفسه ص10

5-النظير valence يشير في سميائيات الأهواء، إلى محدد دلالي مضاف، فعصا الأب أو المذياع في الرواية لهما دلالة نفعية مباشرة، ولكنهما مصدرلذكريات تخص الأب وعوالمه.

عيٌّ في المعنى أم عيٌّ في العبارة؟

إن الحياة سابقة في الوجود على المحكي، فهذا ليس سوى استعادة بعدية لتفاصيل لم نلتفت إليها في الوقت المناسب. وقد يكون ذاك هو ما يجعل الكثير من النّاس ينظرون إلى الواقع بجدية تفوق بكثير قيمته الحقيقية. فعندما نرد السلوك اليومي إلى شكله التجريدي، باعتباره سلسلة من المفاهيم المتجاورة أو المتقابلة، ندرك أن ما تقوله الأشياء والكائنات لا يعدو كونه "لعبة" اتفق الناس على التعاطي معها بجدية قد تصل حد التناحر في الكثير من الأحيان.

وتلك هي المفارقة التي يستمد منها السرد قوته في الإقناع، وإليها يستند في التمثيل "لمعيش محتمل" نادرا ما يكون نسخة أصلية لحدث حقيقي. فالحياة تبدو في السرد، ومن خلاله، كأنها "بروفات" لمسرحية يعرف الجميع موضوعها. إنه يكشف عما يمكن وصفه، تقديرا، بالنموذج السلوكي السري الذي يحول الممارسة الفعلية إلى مفاهيم تُعد في أصلها برمجة أولية تمكننا من تنظيم تجربتنا استنادا إلى أحكام ومواقف سابقة.

وهذه اللحظة الفاصلة بين مسارين في الرؤية، أحدهما يُجرد ويُعمم، وآخر يُغرق الوجود في المحسوس، هي ما تحاول رواية الميلودي شغموم الأخيرة "نجمة ترقص معي"[1] وصف تفاصيلها في ما يشبه "الحال" أو الوَجْد الصوفي الذي ينتشي بالتأمل أكثر مما تستهويه ردود أفعال العامة وأشباههم من المتعلمين. فلعبة السرد فيها قائمة على تناوب تقابلي بين مَحْكِيين من طبيعتين مختلفتين: وصف مفهومي يوازي في مضمونه الحكمة أو تأمل الزاهد، إنه يكتفي برصد حالات التجريد في الفعل الإنساني، كما يمكن رؤيته من خارجه.

أما الثاني فحدَثي تشخيصي يروي وقائع ويصف سلوكات ويرسم حدود حالات نفسية لمجموعة من الشخصيات لا أحد منها يمثل اختيارا يمكن أن يصبح بؤرة لممكنات سردية قابلة للتطور خارج المسارات التي تحددها الرواية سلفا، فكل الفاعلين فيها مشدودون إلى الحدث نفسه. إنهم جميعهم "يبحثون عن العدم ولكنهم يختلفون في التعبير عنه" (ص109)، أو هو عندهم اختلاف في العبارة لا في المعنى.

يمنح الانتقال من الوجه الأول إلى الثاني، أو من الثاني إلى الأول الاسراد فرصة التنويع في الحدث، وإمكانية تسريب مواقف متنوعة من الحياة استنادا إلى الحدث نفسه. لا يتعلق الأمر بتكرار، بل هي استراتيجة سردية تزاوج بين ما يمكن أن يدركه

[1] ـ دار الأمان، الطبعة الأولى، الرباط 2012.

القارئ في الحدث، وبين ما يأتيه من تعليق الشخصية المتأملة سعيد الفيلق.

ولهذا السبب، فإن الرواية حين تختار الكشف عن نهايتها في بدايتها إنما تفعل ذلك من أجل صد القارئ عن البحث في الحدث المروي عن "حبكة" أخرى غير ما تقود إليه الأحداث جهارا. إن السرد فيها تلقائي، بالمعنى الذي يجعل الشخصيات تتحرك خارج موجهات أولية توحي أو توهم بوجود مخرج آخر للمصائر خارج ما ترويه الرواية وتبنيه كمركز دائم التغير. إن القصة مودعة في "كتاب" يحرص السارد على تسريب جزئيات منها من خلال نصوص الحكمة تارة، ومن خلال تناوب الشخصيات على سرد وقائع تنتهي عند العقدة نفسها: الزاهية (شخصية محورية في الرواية). وكأن النص ليس معنيا بالبطولة، أو ليس محكوما بمركز ظاهر أو قصي، فكل الشخصيات لها نصيب من البطولة في الرواية، بدءا من الفوطي وانتهاء بسليمان البستاني الذي تمنحه الرواية هو الآخر حصته من "الحكمة" وقدرا من "الغباء" أيضا.

ومن هذه الزاوية، تعد الرواية، في بنيتها الكلية، لعبة سردية تجمع بين "المطلق المفهومي" في الوجود، كما تصفه نصوص سعيد الفيلق، وهي عبارة عن مقاطع "موقعة" تخترق الرواية من بدايتها إلى نهايتها، وتشكل ما يشبه "الضمير" الأعلى الذي يراقب الفعل ويتأمل حدوده وإحالاته الإيحائية، وبين "المحدودية الحدثية"، حيث تصف الرواية، ضمن دائرة مغلقة، رحلة مجموعة من الشخصيات، إناثا وذكورا، لا تشكل جميعها، كما سنرى لاحقا،

سوى صورة شاملة كما يمكن أن تُرى في فعل مشخص تُكثفه "الحكمة" ويُجلي جوهرَه "التأملُ" لكي يقدمه في شكل تقويم داخلي ينصب على الفعل الموصوف في الرواية، ويقدر مردوديته، وفق حالات تحققه في المفاهيم، لا في الكم الحدثي المروي.

وهذا ما يمنح الانتقال الدائم من صوت سردي إلى آخر في الرواية قيمة خاصة؛ فهذا الانتقال لا يؤكد تعددية في الحدث، بل يشير إلى التنوع في الرؤية ضمن الدائرة الواحدة (كل الرجال يعشقون الزاهية، وكل يفعل ذلك بطريقته الخاصة). فهؤلاء جميعهم يفعلون الشيء ذاته. إنهم محاصرون بالأحداث نفسها، فهم يعيشون في ما يشبه "العوامة" على الطريقة المصرية: كل الأحداث تنتهي إلى الزاهية ومنها تنطلق أيضا.

وهو ما يعني أن كل فعل تقوم به شخصية ما يتضمن بالضرورة جزءا من فعل آخر تقوم به شخصية أخرى. وهو تأكيد لقيمة الأفق السردي على حساب الحدث. وذاك سبيل مقصود يكشف في الرواية وخارجها، أن المضامين مشتركة بين الناس، والأشكال وحدها تختلف من سياق إلى آخر، ذلك أن اللعبة واحدة والفضاء العمومي وحده يحدد قواعدها.

ومع ذلك، فإن الرواية ليست بناءً ميالا إلى التقليص حيث يلغي مفهومُها مشخَّصَها، فهي لا تضع هذا بديلا لذاك. إنها، على العكس من ذلك، تصفهما ضمن علاقة اقتضائية تجعل الحياة كلها تراوح بين ما يلتقطه القارئ في الحدث، وبين ما يتسرب إليه من التأويل الذي تقترحه أصوات السرد ذاتها. فسعيد الفيلق، وهو

ضمير سردي خارجي لا يشارك في الأحداث، يختصر المسافة بين الموصوف الحدثي وبين وجهه التجريدي، كما يمكن أن يتسرب إلى "الحكمة" و"الموعظة" و"التحذير" و"التنبيه". وهي مفاهيم تعد صدى لما تقوم به الشخصيات أو تفكر فيه.

فما بين "الفضاء المفتوح"، فضاء البداية والتأمل، الذي يبدو في ظاهره كأنه مفصول عن كل السياقات، فهو يشير، في جوهره، إلى الحكمة الإنسانية في عموميتها، وبين الفضاء المحدد والمحدود للوقائع المروية، ما يكشف عنه الفعل السردي بشكل مباشر، تُسرب الأصوات السردية، من مواقع مختلفة، تفاصيل حيوات يجمع بينها "الفشل" و"الإحباط" و"العدم الداخلي" و"الظلام" الذي يثقل النفوس ويرهق الأجساد:

"العدم، كما قد لا يخفى عليك، ليس لا وجودا أو لا شيئا، بل هو وجود، شيء، كما قيل وكرر، يأخذ في الغالب شكل الظلام الكثيف المطبق أو الدخان العظيم، شكل سديم " (ص15).

إنها صيغة أخرى، للقول إن العدم متأصل فينا، ولسنا شيئا آخر غير منتج من منتجاته المتنوعة، فقط درجة كثافته قد تختلف من فرد إلى آخر، كما قد تختلف أشكال تصريفه في الداخل النفسي وفي العلاقات الاجتماعية على حد سواء. وهو أمر يكشف عن نفسه في التيه في لحظة خارجم ممتد زمني هي الحياة ذاتها.

لذلك كل الشخصيات محبطة: نساء الرواية مومسات بالصفة أو الطبيعة أو القصد (السعدية، وطامو والزاهية وحنان وآمال

وناديا المراكشي ونجمة وغيرهن كثيرات)، أما رجالها فيجرون وراءهم كل أشكال الإحباط والفشل في الحياة الاجتماعية والمهنية والسياسية والزوجية (الفوطي والعنبري والشطي وتاج الدين وفرانسوا..). ركام من عدم يتصادى بعضه مع بعض، ويمنحه قليلا من دفء الحياة وكثيرا من سراب لذات عابرة.

بعبارى أخرى، هم شتى ولكنهم في الأصل واحد. فالزاهية، عاهرة اللوكس والملاهي الراقية في الوطن وخارجه، هي النموذج الأعلى لكل العينات الصغيرة في الدعارة، بدءا من الأم التي ولدتها من إيطالي مات شهيدا فوقها، وانتهاء بطامو القوادة التي ماتت في خيمة على قارعة مركز للشرطة، مرورا بحنان وآمال وأخريات لا اسم لهن تضج بهن دور الدعارة. إن العهارة في الداخل، أما ما نراه في الواقع فليس سوى تنويعات عرضية على أصل ثابت.

لذلك لا تفْصل الرواية عوالم "العهر الخالص"عن عوالم" الطهارة" إلا في الظاهر، أما في العمق، فإن هذا يؤدي إلى ذاك في ما يشبه التداعي الحر: العنبري ترك زوجته وارتمى في أحضان الزاهية، ولن تقوم السعدية، التي أوكل إليها أمر حماية هذه الأخيرة، سوى بتسليمها إلى طامو القوادة، وتركت نادية المراكشي أحمد الفوطي وتزوجت فرنسيا، بعد أن كانا قد تواعدا، شبابا، على عيش مشترك يدوم العمر كله.

والأمر ذاته ينسحب على الشخصيات الرجالية. فهم فئة من المتعلمين يعد الفوطي نسخة راقية منهم، يمثل تاج الدين والعنبري "المعربد"، كما كان يسمي نفسه، واجهة من واجهاته في البحث عن

متع الدنيا في الشرب والنساء، ويمتد وجوده الحياتي في نفعية الشطي وبراغماتيته، وينصهر أحيانا أخرى استيهاميا في الكلام الحكمي لسعيد الفيلق، ويتماهي في نهاية الرواية في نجمة التي تعد الصوت المستعاد والأفق المرجو حقيقة أو مجازا. قد يتعلق الأمر بأمنية لفظتها النفس بعد أن داعبتها طويلا، وقد تكون سرابا كذبته حادثة انصراف الطلبة عن درسه الاختتامي:

"بكى الفوطي وهو على فراش المرض في المستشفى: "سقطت من عيني دمعتان كثيفتان تلمعان: نجمتان تغادران كوكبا مظلما، تنجوان من عدم " (ص19).

فهذه الشخصيات ليست مصدرا لعدم عبثي، كما يوهم بذلك الوصف السردي، بل هم كذلك لأن الحياة تلك طبيعتها؛ وتلك وظيفة التعليقات الموازية للنص الحدثي، فهي وحدها ما يكشف للقارئ عما يختفي وراء العيان الحدثي. فالزاهية، معشوقة الشخصيات الأربعة، تحمل الهجانة في دمائها، فهي شبه لقيطة، ولدت من إيطالي مات وهو يضاجع أمها، وماتت أمها وهي تضعها للوجود، وسلمتها جدتها، التي ماتت مقتولة خوفا على مال فاجأها، إلى سيدة لم تستطع حمايتها من الذئاب الآدمية، فسلمتها إلى قوادة صنعت منها عاهرة من الصنف الراقي.

إنه مسار شبيه بمسار الحياة ذاتها (الحياة قحبة في التعبير الدارج). وللقارئ أن يأتي بالقطع الناقصة لكي يكتب قصته أو قصة الحياة كلها. وتلك نقطة القوة في الرواية، إنها توهم ببساطة الحدث، ولكنها تشحن التفاصيل فيه برمزية قوية تجعل كل

شخصية بؤرة لدلالات متراكبة: فهي واجهة لتمثيل مشخص يحيل على حياة فعلية في الرواية، ولكنها تتضمن إحالات رمزية نمسك بها من خلال مفاهيم تمنحها في التجريد حياة أخرى.

وهذه الرمزية هي التي يجسدها السرد من خلال تثمين عوالم عادة ما تصنف في الحكم "الأخلاقي" ضمن الفضاءات "المقصية" و"المغلقة" و"المهمشة"، فهي لا تشكل جزءا من الفضاء الاجتماعي، موطن "الامتثالية" و"التصالح" والسلوك "السليم". فبما أن العدم موجود في "الداخل" في شكل عتمة تدفع الذات إلى الانكفاء على نفسها، فإن الرواية تبتعد، تجسيدا لهذه الرؤية، عن فضاءات الشارع والأسرة و"حقيقة" النهار، لتضع أسرارها في "غموض" الليل والتباسه، وفي المواخير والبيوت المعدة للدعارة والحانات والملاهي الليلية، حيث السكر، حقيقة ومجازا، هو البديل الأمثل عن حالات وعي لا يورث سوى المزيد من كل أشكال الشقاء.

تبدأ الرواية بصيغة فيها الكثير من حسرة الخيبة وحرقة البوح: "... ذلك هو الدرس الختامي الذي كنت سأنهي به حياتي الجامعية" (ص4). فهذه ال "كنت" دالة من الناحية الزمنية على ماض مفصول عن حاضر في اللغة التي تروي، ولكنها تؤكد، إيحاءً، مأساة الماضي وامتداده في اللحظة التي يستعيدها السرد ويفصل القول في حيثياتها. إن "ال" ليست تعريفا، بل تحديدا للحظة كان من الممكن أن تكون خارج الزمنية المعتادة.

لذلك فهي ليست قطعية في الفصل بين حالتين، إنها الرابط المأساوي بينهما؛ إنها تشير في هذا السياق إلى كل ما يمكن أن

يكشف عن زمنية متواصلة تجعل الشخصية لا تملك سوى الخيبة الممتدة فيها، فلا أمل في ترميم ما وقع، ذلك أن "نهاية الخدمة" و"مطلق الحكمة" مترادفان في الإحالة على "يقين" لا يمكن أن يتحقق أبدا، ولكنهما في الوقت ذاته إحالة على متعة قد تأتي من مريد أو سامع أو قارئ، أو قد تأتي من مومس توزع المتعة بحساب أو بدون حساب. فأن يشعر المرء بأن ما يملكه لا يغري أحدا، فذاك هو مصدر الخيبة والأسى.

لذلك، فالنهاية ليست زمنية، كما يشير إلى ذلك ظاهر النص بشكل صريح، إنها "معرفية" في المقام الأول، من حيث هي إحالة على انتفاء متعة المشاركة والاستمرار في الآخرين (لا أحد يسمعك). وتلك هي التراجيديا التي تصفها الرواية وتحرص على رصد تفاصيلها في حياة شخصيات الرواية مجتمعة: عاهرات ومستهلكين للعهارة. إن الصوت السردي لا يأسف على ما وقع في اللحظة الموصوفة، إنه يبكي مسارا بأكمله، إن الأمر شبيه بالموت، فكل نهاية في الممارسة الإنسانية تحمل في أحشائها شيئا منه: نهاية المباراة ونهاية الحفلة، ونهاية السنة، ونهاية الخدمة، وهذه أشد النهايات وقعا، فهي أقربها إلى الموت الحقيقي. إنها انسحاب قسري من الحياة. لذلك فالموت في الرواية ليس نهاية الحياة على الأرض، بل هو خروج المرء من ذاكرة الآخرين.

وهي الصيغة التي تكشف من خلالها الرواية عن سرها منذ البداية، ولكنها في الوقت ذاته تَصْرف القارئ عن أحداثها إلى ما يمكن أن تقوله نصوص تتطور خارج السرد الخطي. وهي صيغة

سردية بمردودية حدثية كبيرة؛ وهي كذلك من حيث قدرتها على الانفتاح على فكرة التأمل الذي يحتضن كل الأحداث الممكنة، ما وقع وما سيقع في الرواية، وما يمكن أن يُستثار في ذاكرة القارئ على حد سواء.

إن القارئ "يستريح " من وَعْثاء السفر في ذكريات الشخصيات، ومن التتابع الحدثي أيضا بالالتفات إلى مردوديته في النص التأملي الموازي؛ والرواية، من جهتها، تكبح "جموح" الفعل الإنساني وتقلص من مداه الزمني برده إلى وجهه المفهومي: لن يكون صوت سعيد الفيلق وسعيد الشطي وصوت أحمد الفوطي ونجمة بعدهم سوى رجع صدى يجسد التفرد والعدم والخيبة: وجهان لحالة تتم في السرد وفي وجهه المفهومي.

لقد انصرف الطلبة عن درس في الجماليات، كان أحمد الفوطي، أستاذ الفلسفة، يمني النفس ببسط القول في الأسباب التي دفعت عمانويل كانط، عندما اكتشف الجميل والجليل، إلى تعديل نظريته في الوجود والمعرفة. فنهاية الخدمة لا يمكن أن تكون سوى احتفاءٍ بحدث معرفي جليل يليق بها. إلا أن توقيت الدرس تزامن، من سوء حظه، مع أحداث أخرى أخطر وأعظم، فيومها كانت الريال في مواجهة مع البارصا، وكان هناك داعية يلقي درسا في حسن الختام أو سوئه، وفضل فريق ثالث المشاركة في وقفة تنديدية بالتحرش الذي تتعرض له بعض الطالبات. إنها الفُرجات التي تزدري كل تجريد وتغني عنه. تستدعي الفرجة انخراط الجسد من خلال حسيته كلها، أما الحكمة فتأمل يمده بالسكينة.

هي البداية والنهاية في الوقت ذاته. نهاية الحبكة والعقدة والخدمة ونهاية الأوهام أيضا. لا شيء يُرجى في زمن وحدها الفرجة يمكن أن تستثير الناس وتبعث في الحسية المعيشية حرارة كثيفة الدفء، لكنها سريعة الزوال. وفي حسية الفرجة بطبيعتها شيء من البهيمية، فهي تماس مع حالات الاستهواء السابقة على كل استقطاب يميز ويفصل هذا الانفعال عن ذاك؛ إنه عودة إلى الحسي في العين واليد والجسد كله. وبذلك قد يكون العدم ذاته "عبورا للغابة بأمان" وهروبا من "نمط الدواب"(ص149). وهو ما تعبر عنه النصوص الموازية التي تحذر من الحيوانات، فأعداء الإنسان هم "أسود يسرقون الدجاج"، وهم أيضا ذئاب وضباع وكلاب، ذكورا وإناثا، إنهم كذلك في النفس الإنسانية، لا في الغابة.

وهي البداية أيضا، بداية الرواية، أي بداية بسط القول في الخيبة والفشل ووصف العدم، واستعادة ما مضى في شكل ذكريات هي وقود التأمل المفهومي ومادة الحدث في الوقت ذاته: سكر وعربدة تصل حد التبول في المسجد، خوفا أو استهتارا (العنبري وتاج الدين)، وتأمل في المصائر والحدود القصوى والدنيا في الوجود (الشطي والفوطي). ولن يبقى بعد ذلك سوى الرقص مع "نجمة"، قد تكون هي نجمة الشطي (التي هي جزء من ذاكرة النص الحكمي وصورته الغامضة)، وقد تكون حلما يتراقص في العلا هو الذي دفع الشطى إلى الصعود إلى الجبل، وقد يكون هو الذي تسبب في ارتفاع نسبة السكر في دم الفوطي.

وتنتهي الرواية، حدثيا، بموت سعيد الشطي، الذي لم يكن شخصا آخر غير سعيد الفيلق نفسه صاحب النصوص الحكمية، سيتسلق قمة جبل ليموت هناك في ما يشبه النهاية الإرادية التي تؤذن بموت الوقائع. لم ينتحر، بل ذهب إلى الأعلى بعيدا بحثا عن سمو حقيقي يخلصه من "التحت" الموبوء. وبين ارتفاع نسبة السكر في دم الفوطي، وارتفاع الشطي إلى العلا، تعلن الرواية عن تحول في منحى السرد. فمن موت الشطي ينبعث الفوطي ويستعيد حياته ليكمل رحلته في المفاهيم لا في الحدث الواقعي.

إن الذي لا يحترق عابر عرضي في الحياة، تماما كما هي حالة المُمْتثل والراضي والقانع، أي "نمط الدواب" الذي يسكن الحسي، ويتعود علىالحياة كما تتعود البهائم على حظيرتها، فالثابت أن المعنى، وهو الوجود المجرد للكائنات والأشياء، لا يمكن أن يستقيم دون عبارة مستقيمة (ص 83).

ماء الفرات والعرس الذي لا ينتهي

تستند رواية نبيل سليمان الأخيرة "ليل العالم"[1] في بناء عوالمها إلى "رغبة" أو "رهبة" من ظلام آت لا يمكن رده، فهي ليست سوى محاولة لاستعادة بداية جديدة تتم في السرد ضدا على نهاية عالم تتم في الحقيقة التاريخية. فما ضيعته السياسة والإيديولوجيا والتحكم والاستبداد يمكن استعادته من خلال السرد. فالذاكرة توجد دائما خارج سلطة الحاكم. إنها المادة "الطيعة" التي تُعاد من خلالها صياغة كل شيء: التاريخ والسيرة وكتابة الحاضر، بل واستشراف المستقبل أيضا. فعندما ينحسر " الصبيب" الزمني أو تجف منابعه لن يقتات السرد سوى مما خزنته الذاكرة واحتفت به.

وذاك هو نمط اشتغال الذاكرة، فعندما يضيق المرء ذرعا بما يحيط به يبحث فيها عن فسحة، أي عن ذكريات هي الملاذ الوحيد الذي يحتمي به الناس عادة من أجل تأمل ما مضى واستشراف ما هو آت. يتعلق الأمر، في الحالتين معا، باستحضار لزمنية مطواعة

---

[1]- دار الصدى، الطبعة الأولى، دبي 2016.

متعددة الاستعمالات والاتجاهات. فهي غطاء للنفس وانفعالاتها، وعلامة على ما أصاب الجسد من ترهل وتجاعيد، وهي أيضا تفاصيل ما لحق الوجود من تغير وتبدل.

تحاكي الرواية، من خلال ذلك كله، زمنية فعلية، ولكنها تُدَبِّرها وفق قوانين توجد خارجها، ومنها صيغ الشهادة والرسائل والمذكرات والإحالات الرمزية على وقائع هي من صلب التاريخ، ولكنها تغتني، في الرواية، بكل ما يجعلها مألوفة في عين القارئ وقابلة للاستيعاب ضمن التفاصيل الحية للحياة لا في التوصيف المفهومي البارد: إنها كُتبت بصيغة من يُشْهِد كل الناس على حالة عالم يهدده الظلام من كل الجهات.

وذاك ما يوحي به العنوان ذاته حين يجعل "الرقة"(عاصمة داعش) رمزا لعالم ينهار بالمباشر في الفضائيات وشبكات التواصل الاجتماعي، ويُعاد بناؤه، في الوقت ذاته، في الرواية من خلال أصوات سردية تُسقط "الآتي الغامض" (لا أحد يعرف مصيره) من خلال الإصرار على الاغتسال في ماء الفرات، في الحياة وفي الممات. إن الرواية، من هذه الزاوية، لا تبني عالما غير موصول بحدث واقعي، فالمروي فيها مشاع ومتداول بين كل الناس، وإنما تبحث في أنقاض المدينة عن منفذ أو كوة أو شعاع يُجلي الظلام عنها ويعيد إليها بهاءها السابق، بعيدا عن سواد الرايات التي ترفرف فوق أسطحها ومبانيها، وبعيدا عن مخلفات نظام سابق تحكمه عيون "البصاصين". وهو ما يبدو من خلال الحالات الموصوفة في الرواية حين ترصد عين السارد حركات منيب (الشخصية الرئيسية) وهو

يمشي في شوارع المدينة كمن يخرج من شقته بعد زلزال عنيف ليعاين ما أصاب المدينة من دمار.

تبدأ الرواية بإسقاط رمزي كثيف: يعلن السارد عن تأسيس الخلافة الإسلامية وعن شنق امرأة (هفاف) في الوقت ذاته: يأتي المنادي في ما يشبه صوتا آتيا من أرشيف ذاكرة تقتات من مخلفات ماض لا يريد أن يختفي: "عندما نادى المنادي بخنق هفاف، حسبت أن مكبر الصوت يلعلع بنكتة جديدة"، و"يعلن أن الدولة الإسلامية قررت إعلان الخلافة الإسلامية وتنصيب خليفة دولة المسلمين ومبايعة الشيخ "أبو بكر البغدادي" إماما وخليفة لكل المسلمين في كل مكان" (ص 10). لقد اتسعت دائرة "الدولة" وضاقت المدينة بأهلها وخلت شوارعها من الحياة، كَبَّر البعض وأجهش آخرون بالبكاء، كما سيفعل منيب خوفا لا رهبة. يتعلق الأمر بأجواء "جنائزية" تختلط فيها كل المقامات، مقامات "الصحوة الأبدية" ومقامات النار: الخلود للماضي وحده، والموت للمارقين.

إن الحدث الأول حقيقة في التاريخ، أما الثاني فحقيقة في الرمز وحده، دون أن يقود هذا التباين بينهما إلى الفصل بين الأول والثاني. فهفاف العايد امرأة من الشعب، بسيرة وانتماء ورغبات وشهوة، وبهذه الصفات تحضر في الرواية، ولكنها يمكن، بقليل من الانزياح الدلالي، أن تصبح رمزا للمدينة وللحياة والمتعة. ذلك أن الأمر لا يتعلق في الحدث الموصوف بقيام دولة على أنقاض حياة كائن، بل هو إلغاء للحياة من أجل استنبات فكرة من الماضي في

تفاصيل فضاء مغاير في المظهر والجوهر والتعدد. فلكي تُبنى الخلافة كان من الضروري تجاوز الواقع وإلغاؤه: تُصفى المدينة من كل شيء، وتتحول الحياة فيها إلى سلسلة من التعاليم الموزعة على محرمات ومحللات، كما هي مفصلة في النصوص، خارج ما تراكم منذ قرون من معارف وخبرات وأشكال وجودية تغطيها انفعالات هي من صلب المدنية الحديثة، لا من المقدس في الذهن والوجدان(فرض القناع على النساء، وأصبحت الصلاة إجبارية، ومنعت الخمور).

لذلك يبدو السارد بصيغة الغائب "هو" الذي يباشر السرد بعد فسحة الافتتاح الروائي بالأنا، وكأنه صوت غريب عن الرواية، ولكنه هو الوسيلة الوحيدة لاستدراج منيب إلى الحدث السردي صوتا وشخصية وخزانا لمعرفة تنتشر في الرواية من خلال الملفوظ الحكائي ومن خلال صيغ التلفظ السردي. إن الأول يشاهد من "الخارج" ويروي تفاصيل الحياة في الرقة "المحتلة". أما الثاني فجزء من منتجات هذه المدينة وجزء من ذاكرتها القديمة والحديثة. هم غزاة طارئون لا يعرفون من المدينة سوى واجهاتها البرانية، وهو جزء منها وفيها كانت أحلامه ومغامرات شبابه.

إن منيب شخصية عارفة بما يجري في المدينة كلها، فهو تارة "أنا" تصف حالها ضمن أفق سردي محدود، وهو تارة أخرى "هو" أي محفل قابض على خطوط الفعل السردي وقادر على توجهها وفق مشيئة الأنا الأولى. ولكنه، من خلال موقعه ذاك، يوزع هذه المعرفة من خلال أصوات تكشف، في الحوار والرسائل والمشاهد

الموصوفة، عن برامج سردية متنوعة، ولكنها غير موجهة بما يضمن استشراف "مخرج" للسرد والحكاية على حد سواء. فلا أحد من الشخصيات يعرف فحوى هذه البرامج أو مآلها، لأنه لا أحد يستطيع التكهن بنهاية الرواية: موسى يناضل ضد داعش، ولا نعرف وفق أي أفق، وكذلك الأمر مع إسلام وهفاف وآخرين. وحده منيب، الصوت القوي والثابت في الرواية، يبدو موزعا بين برامج لا يفاضل بين أي منها، فهو أستاذ متقاعد ومن ضحايا النظام السابق، ولكنه مشبوه ومتآمر في أعين النظام الحالي.

وهذا ما يفسر طبيعة النمط السردي المعتمد في تشخيص الحدث، فالرواية لا تلتفت إلى الحرب والاقتتال والتطاحن بين الفصائل، إنها تُعِد، من داخل المدينة ذاتها، أي من داخل فضاء مفترض في السرد، مساحة جديدة قادرة على استيعاب أفعال شخصيات هي النموذج، أو الصورة الكلية، لما يمكن أن تكون عليه حياة الناس تحت احتلال قَلَّ نظيره في التاريخ، فهو احتلال من الداخل الديني والثقافي والحضاري. إنها تُشخص، ضمن خارطة المتخيل السردي، قصة مجموعة من الشخصيات آثرت البقاء في الرقة ومواجهة "الحاكم الجديد" بالكلمات وحدها. كانوا خليطا عربا وكردا ومسلمين ومسيحيين، وشبابا وشيوخا جامعهم الوحيد هو حب الرقة، أي الانتماء إلى مدينة هي جزء من الوطن، وجزء من هويتهم، وهي، فوق هذا وذاك، مستودع ذكرياتهم، ولا شيء غير

ذلك. فلا سياسة ولا إيديولوجيا في هذا الحب، إنه الانتماء "العفوي" للكائنات والأشياء والمباني.

وعلى هذا الأساس، ستكون البداية في السرد هي النهاية في الحكاية. ذلك أن الموت المعلن عنه في الرواية هو ما سيمكن السارد من بعث الحياة في المقتول ليصبح شخصية رئيسية في الرواية. ماتت هفاف مشنوقة وألقي بها في الماء. وتبدأ الرواية لكي تعيد إليها الحياة وتسترد صوتها وتفاصيل حياتها، وستظل حية في الرواية إلى نهايتها، وكأن مبرر السرد كله هو هذه الاستعادة بالذات: أنتم قتلتم هفاف شنقا ونحن نخلق مثلها وأكثر منها في الحياة. وفي المقابل، تتحرك الكائنات المضادة (وهي في الغالب شخصيات بدون أي سمك في التكوين وفي المردودية السردية) وكأنها أشباح أو كائنات خرجت من "الكتب القديمة" لكي تطرد كائنات الحياة من الشوارع.

وبذلك لن تكون الإحالة الرمزية هنا انزياحا عن الرصد "الواقعي" للوقائع، بل هي سلطة سردية مضافة تتجاوز حدود الفعل الواقعي لتتلبس به إلى الحد الذي يجعل وصف الحقائق مستحيلا خارج امتزاجه بما يأتي به الخيال ويجيزه. وذاك ما يمنح المرأة المقتولة امتداداتها خارج حادثة الشنق، فالإعلان عن الموت قبل ما يعلله في الحدث هو في الجوهر صيغة سردية لتفصيل القول في "الشهادة". فبدءا من لحظة الموت هاته لن يكف القارئ عن التقاط كل ما يمكن أن يجعل هفاف امرأة شجاعة ومناضلة

ضد العسف والاستبداد ليصل في النهاية إلى تصنيفها ضمن القديسات (جان دارك وما شابهها).

لذلك قد تبدو الرواية "عادية" في ظاهرها، فهي سرد مسترسل لذكريات وإحالة على وقائع معيش يومي بمشتقاته في السياسة والثقافة والوظائف الإدارية، ولكنها ظلت، بهذه الصيغة التمثيلية ذاتها، وفية، من زاوية البناء الفني، لسلطة صوت سردي هو الوعي المركزي الذي يتم من خلاله تصريف الزمن والأحداث والحركة في الفضاء، ومن خلاله أيضا تتحدد مواقع الشخصيات ضمن خريطة البناء الحكائي في مجمله من حيث الانتشار في الفضاء القيمي العام للرواية (عوالم داعش وعوالم المعارضين)، ومن حيث "الغايات" المعلنة أو الضمنية أو الملتبسة: لا نتبين عادة في الحروب الدينية أي شيء من الفعل عدا كونه دفاعا عن هوية أو مذهب أو انتماء طائفي: الكل يقاتل ضد الكل، ووجود طرف رهين بالقضاء على الطرف الآخر.

إننا ننتقل، وفق هذه الصيغة السردية التي اعتمدتها الرواية سبيلا لتمثيل عوالمها، مما يمكن أن يقدمه الفعل الحدثي حافيا، كما هو الفعل غُفلا (ما يعرفه الناس عن الرقة في الحقيقة التاريخية)، إلى ما يمكن أن يُضيفه الغطاء التخييلي كما يتحقق في عوالم الممكن بكل امتداداته في السرد والحكاية. وهو الانتقال الذي يقود القارئ إلى إسقاط تقابل مركزي بين المضمون الاحتمالي للرواية، كما يُبنى وفق منطق التخييل في صياغة حدود "الحقيقة"، وبين فعل سردي يمتح

أحداثه من الخيال، ولكنه مجاصر في "الواقع" بالكثير من محددات التاريخ الراهن (ما ترويه الفضائيات يوميا عن داعش ومشاهد الموت والذبح).

إن " الوفرة" في الأحداث وأشكال الاستعادة الدائمة لوقائع من الماضي ليست "ثرثرة" بلا طائل. إنها مقصودة، فهي جزء من استراتيجية سردية تجعل الحدث المروي في الماضي غطاءً لغيابه في الحاضر: لم يعد في الرقة ما يُروى، اختفت الحياة من الشوارع وانتفت فرص المتعة والتغني بجمال الأشياء والبنايات والنساء. لم يعد الناس يمارسون حياتهم في الواقع، إنهم يعيشون على إيقاع موت وشيك (الميليشيات التي تجوب الشوارع بحثا عن الخارجين عن دين الله)، أو موت مؤجل، لقد ولد الإنسان لكي يموت لا لكي يحيا. كل شيء أسود، كما يمكن أن تشير إلى ذلك الإحالات الممكنة للسواد المجلل بالبياض في الراية، إنه تجسيد تشكيلي لتقاطب مانوي يجعل الحياة غير قابلة للقسمة: إما معي أو ضدي، فأنا الناطق باسم الله في الأرض. وبهذه الصيغة، لن تكون الراية هنا رمزا للوطن، كما هي كل الرايات في العالم حيث التعدد في الألوان ثراء وتعدد في القيم، بل هي تمثيل لعالم قيمي قائم على حقيقة واحدة.

وبذلك تكون هذه الوفرة هي البديل الممكن لكل أشكال القحط والقفر واليباب الذي يميز الحياة في المدينة المنكوبة، يتكلم الناس كثيرا في منازلهم لأنهم فقدوا فرصة الحياة في الشوارع، أو يَسْتَحْلِبون ذاكرتهم لكي تأتي بالحدث جميلا كما

كان. وهذه الحاجة هي التي تدفع السارد إلى توزيع المادة الحكائية على سرد مباشر وسرد استعادي ثم رسائل تتخذ شكل يوميات والكثير من مشاهد التذكر في الحوار المباشر أو الداخلي؛ يفعل ذلك كله لكي يجنب القارئ ملل الاسترسال الكرونولوجي، وليُضَمن كل مقطع أقصى قدر من الانفعال، فالذكرى والذكريات والتذكر وسْم خاص للزمن، ذلك أن التجارب الزمنية هي ما يَفْضُل في النفس مما ولى إلى الأبد، أو ما كانت ترغب في تحقيقه أو تفاديه. يتعلق الأمر بكل ما يمكن أن يستوطن الفرح والحزن والألم والخشية وغيرها من الأحاسيس التي تنبعث من الزمن وتندثر داخله.

ومن هذه الزاوية، فإن الرواية لا تُبشر بمستقبل، ولا تَعِد بحدث قد يغير وجه المدينة، إنها تروي تفاصيل قصة نهاية مدينة نزعوا عنها ثوبها التاريخي بكل بهائه في الألوان والأشكال وألبسوها رداء أسود هو الهوية الجديدة التي قُدمت من خلاله إلى العالم. لقد تحولت الرقة إلى عاصمة لنظام سياسي جديد بأطر قيمية وأخلاقية لا يمكن أن توجد إلا من خلال طمس معالم كل ما قدمته المدنية الحديثة في تاريخها الطويل إلى الإنسان. والحاصل أن التقابل في الممكن السردي ليس بين ما هو قائم وما يمكن أن يكون، بل بين الوافد الجديد من القيم، وبين ما لا يجب أن يسود منها أبدا: سقط النظام القديم واستُنْبِت مكانه نظام أقدم منه. وبذلك تكون "الرقة" هي البطل الحقيقي في الرواية.

فلا أفق للسرد إذا، لقد انتهت الحكاية بموت هفاف، ووحده التطهر في الماء يمكن أن يعيد إلى الروح بعضا من صفائها. وسيصرح موسى، بعد تِطواف على الفصائل، بهزيمته: " كل سوري في هذه الحرب مغلوب، عندما ألقيت سلاحي قلت لهم تصبحون على موت. قالوا لي أنت هكذا تسلم نفسك إلى من سيقتلك، سواء كان من الحكومة أو من أي معارض لها يحمل السلاح. قلت زيدوا: ومن لا سلاح له" (ص460).

وذاك ختم القول في المتاح السردي. لقد استعاد السارد الكلي صوته وغطى على جميع الأصوات دليلا على نهاية الحكاية وعلى سكون سيعُم الكون كله:ماتت هفاف مشنوقة وألقي بها في النهر، وانتحرت سنية التي رفضت الزواج من مقاتل داعشي، وألقي بجثتها في النهر هي الأخرى، وسيُكبل منيب وموسى ويُلقى بهما في النهر أيضا. لقد وضع منيب وموسى في قفص وألقي بهم في النهر وفي قاعه: " تخلعت قضبانه وتقطع وثاق أيدي وأرجل منيب وموسى. وكانت هفاف وسنية تتقدمان نحوهما، يتبعهما كثيرون وكثيرات في غناء وزغاريد، بينما صوت الفرات يأتي مرة. ومثل صوت سماوي يأتي مرة وفي كل مرة يعلن: هذا هو العرس الذي لا ينتهي في ليلة لا تنتهي"(ص 461).

في قاع النهر، أي عند الحد الأقصى من كل حالات القهر تلوح بارقة الأمل ويستعيد الإنسان جزءا من طهارته الأصلية. وهي أقصى حالات التمثيل الرمزي. لن يكون الغرق النهائي سوى إسقاط لحالة تطهر مثلى، ما يشبه الطوفان الذي تتجدد من

خلاله الإنسانية وتستعيد جزءا من ذاكرتها. لقد ضاقت سوريا بطغاتها، ولم يبق أمام منيب وأمثاله سوى العودة إلى الماء، منبع الحياة ومادتها الأولى. والماء، على خلاف النار، سابق على وجود الإنسان في الأرض. لذلك لن تكون العودة إليه سوى عودة إلى البداية الأولى حيث إمكانية الانطلاق في الزمن الجديد ممكنة أيضاً.

الثوب في كل حالاته[1]

يعد هذا النص، من الناحية الحدثية المحض، رحلة سردية من أجل كتابة رواية، أو هو محاولة "للقيام بجولة خارج الحياة" (1)، طلبا لراحة نفسية يعز الحصول عليها في عالم واقعي لا يُغري إلا قليلا. وأصل الحكاية أن ثريا كويتيا طلب من "الروائي"، أي من سارد الرواية ووعيها المركزي، أن يكتب له سيرته في شكل رواية "يستعيد من خلالها عزته" و"يثبت للناس سعيه من أجل مجد يصر البعض على نسبته لسواه". وقبل الروائي "الصفقة"، لكن أهل الثري عارضوا المشروع لأنه يعد في نظرهم مسا "بروابط عائلية" مقدسة قد يلوثها التمثيل التخييلي. وتنتهي الرواية والثري يصارع الموت في المستشفى، بينما يردد السارد أنه سيكتب" الرواية" مع ذلك، وسيكتشف القارئ أيضا أن الثوب لا يخص الثري وحده، بل هو صيغة مجازية/رمزية يمكن سحبها على الفضاء الاجتماعي برمته.

تلك هي النواة السردية الأصل التي ستنتشر انطلاقاً منها محكيات فرعية ليست في نهاية الأمر سوى ممكنات سردية

---

[1]ـ طالب الرفاعي: " الثوب"، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 2009.

"محجوزة"، لكنها قابلة للتطور من خلال حالات تشخيصية محتملة تسقطها الرواية ذاتها (ما مصير الرواية التي أصر الروائي على كتابتها رغم معارضة أهل الثري؟)، أو يلتقطها القارئ من غياب التحديدات السردية الداخلية التي ترافق أحداثا بلا أفق (ما مصير علاقة عدنان بزوجته، ومآل فرح ابنة الروائي وشهادتها في أمريكا؟).

لقد كان الكل يبحث عن "ثوبه" ضمن آلة اجتماعية رهيبة تطحن في طريقها كل شيء. لذلك، فإن "الثوب"، كما سنرى ذلك لاحقا، يتضمن أبعادا مجازية لا من حيث إحالته على موقف "أخلاقي" أو "اجتماعي" أو "سايسي"، بل هو كذلك من حيث الحمولة السردية التي يقوم عليها البناء السردي ذاته. فهو يشير إلى غطاء تركيبي دلالي لبنية سردية مجردة لا قيمة لها خارج الكلمات التي تحققها.

وهذا ما تكشف عنه الآليات السردية المستعملة في بناء الأكوان الدلالية. فالنص الروائي مبني، من خلال حالات انشطاره الداخلي، استنادا إلى استراتيجية "تمويه واقعي" تقود بالضرورة إلى الكشف عن "واقعية التخييل" الذي يتسرب إلى كل جزئيات الحياة، بما فيها حياة صاحب الرواية ذاتها (ما يطلق عليه خطأ التخييل الذاتي). وهي في الأصل استراتيجية فنية دقيقة، أو هي اختيار يقف عند حدود إدارة تفاصيل السرد الخارجي، دون المساس ببنية النص التخييلي، وهو نص في طور الإنجاز، كما توحي بذلك تفاصيل الرواية. وما عدا ذلك لا قيمة له على

مستوى البناء النصي، بما في ذلك اسم الروائي ووهم الواقعية الذي قد يثيره. فالتخييل في الأصل هو تخلص من محدودية التجربة الواقعية واستيعابها ضمن بنية سردية تعيد صياغة كل شيء وفق ما تشتهيه العوالم الممكنة، وهي الصيغة المثلى للتعبير عن التمثيل التخييلي.

وهذا أمر بالغ الدلالة، في الرواية وخارجها سواء بسواء، فالتمثيل التخييلي ليس خلقا لوهم أو إحالة على عوالم يمكن أن تنكرها العين والوجدان، بل هو بناء يقوم على الاقتطاع والفصل وعزل عالم مصغر ووضعه خارج الدفق الزمني المعتاد (لا يمكن للمتصل أن يكون مصدرا للمعنى). وسيقود التراكب بين الصيغتين (صيغة الواقع وصيغة التخييل)، إلى خلق طبقات تخييلية تحكمها مرجعية "واقعية" واحدة، هي المرجعية التي يستند إليها الوعي السردي من أجل إسقاط حالات الفصل والوصل، وهما شكلان تنظيميان يختصان بتحديد الروابط بين أحداث القصتين الأولى والثانية وفق ما تبيحه العوالم الممكنة ذاتها: قصة خالد وقصة طالب ومن معه. وسيستعيد القارئ تفاصيل "الرواية" التي تزعم الرواية أنها لم تكتب بعد. وهو ما يعني أن الرواية تضع القارئ كاتبا "لرواية" لم تُكتب داخلها.

لذلك، لا يشكو النص، من هذه الزاوية، من "قلة الأحداث"، فهي في كل مكان، ولكنه يحتاج إلى "قصة" تحولها إلى عالم مكتف بذاته: حياة خالد خليفة ليست جديرة بالسرد إلا إذا هي استوطنت الرواية، وحياة طالب لا يمكن أن تكون قصة، لأنها

مصنفة ضمن زمنية مكشوفة، أي "واقعية". ذلك أن "الفعل" ليس كذلك إلا ضمن "محدد سردي" (أو ثقافي، والأمر سيان في النهاية)، يمكن أن يحوله إلى "حدث" جدير بأن يروى. لذلك رفض الكاتب التورط في تسجيل وقائع حياة تاجر لا تختلف في شيء عن حياة كل التجار الكبار في الكويت، وحين" تخصص" الفعل، وانزاح عن المعتاد الحياتي، تشكلت الرغبة في منحه حيزا أكبر من حجمه الواقعي، أي البحث له عن حاضن تخييلي.

إن الأمر يتعلق "بالتفاصيل"، وكل شيء يختفي في هذه التفاصيل، بما فيها الشيطان ذاته. فالتفاصيل هي الوصف المخصص، سرد الصفات كما تتجلى في "اليومي" و"المألوف" و"نظرة الأم الحزينة" و"الأب المكلوم": تستعيد الرواية تفاصيل الفقر الذي عاش في كنفه البطل، كما يمكن أن يحضر في تفاصيل الحياة اليومية، ولكنها تستعيد أيضا" السقوط" إلى الأعلى، كما حدث ذلك لخالد خليفة.

وذاك هو مصدر "الوهم الواقعي": إن الرواية تسرب "الواقع" من خلال التخييل، ولا يمكن أن تحتفي بالتخييل إلا من خلال إسقاط الواقعي المرئي من خلال اسم الكاتب وبعض من إحالاته. فلا يمكن لقصة خالد "الواقعية" أن توجد إلا من خلال ممكنات التخييل ذاته. وهي ثنائية لا تخص حجم" الحقيقة"، بل تشير إلى شكل في تصورها: إن الوهم هو ما يأتي من الواقع، أما الحقيقة فموجودة بين دفتي الرواية، هناك حيث يعج العالم الفسيح بكائنات لن تُنْصفها سوى "التفاصيل" التي يتم تجميعها من

خلالها حق "الشخصية في الحصول على المواطنة في العالم الواقعي"، إنها حالة الاستشفاء التي توفرها سردية تخلِّص الواقع من فوضاه (2)، أي من وهم واقعيته.

إنها مفارقة تُبنى ضمن السرد وتُرفع ضمنه أيضا. إن حقائق التاريخ متغيرة، أما حقائق التخييل "فثابتة"، إنها أشد وقعا على النفس من "تفاصيل الوجود المرئي". لذلك، فإن من لم يرُقْه وجهه الواقعي، عليه أن يصنع آخر من تراب التخييل ومائه. فخالد لا يريد "سيرة"، أي "صورة طبق الأصل"، بل يريد معادلا من صنع "ذاكرته"، لا من صنع الوقائع. وذاك ما تدعو إليه الرواية وتقوم بالتمثيل له من خلال كل محكياتها؛ فالكاتب ذاته ليس سوى نسخة، أما الأصل فموجود في مكان آخر، إنه "عليان" (شخصية وهمية في الرواية)، الصوت الخفي الذي يكتب قصته بطريقته الخاصة.

واستنادا إلى هذا، فإن هذا الانشطار الداخلي يتسع ليشمل حياة كل شخصيات الرواية: فللكاتب ظله الممتد في صوت السرد الخفي، فهو الذي يُملي عليه أفعاله أو ينهره أو ينبهه، أو يستثير داخله عوالم الحلم والاستيهام والرغبة في العودة إلى حضن الأم ("يتدثر بحنانها"، كما يتم ذلك في أحلامه)، بل إنه يسقط حالات فعل ممكن فيما يشبه المعجزات والخوارق.

لذل للشخصيات الواقعية في الرواية مضايفات من عالم الخيال أيضا: يسدي الروائي الشهير فهد إسماعيل، النصيحة للسارد، تماما كما تفعل ذلك سمر وزوجها سليمان، وهما

شخصيتان من شخصيات رواية سابقة (سمر كلمات). بل يمكن أن تتسع الدائرة لتقيم تقابلا بين "تخييلية" الحب، و"واقعية" الحياة الزوجية، في الحالة التي تخص عدنان وزوجته؛ فالتخييل حر، أما الواقع فإكراه، أو هو تقابل بين الرابط الحر وبين إكراهات المؤسسة.

بعبارة أخرى، لا يتعلق الأمر بتقابل بين "واقع" و"خيال" (تقابل بين الوهم والحقيقة)، بل نحن أمام تأرجح بين "أنا" اليقين الواقعي، وبين "أنا" الشك التخييلي. "أناتا "طالب" وخالد من جهة، و"أنا" التمثيل اللاحق الذي سيحول الوقائع الحياتية إلى رواية من جهة ثانية (حياة خالد في رواية). الأولى توهم بالقطعية والحسم والحقيقة وهي، تبعا لذلك، مدرجة ضمن "ميثاق واقعي" يضمنه اسم الروائي ذاته، من حيث توقعية أدواره الاجتماعية وانسياب حياته داخل حالات حكي طبيعي هو جزء من انسيابية إيقاع واقعي مألوف.

لذلك لا تشكل حياة السارد عمقا استراتيجيا للأفق السردي، فهي جزئية من زمنية موجودة خارج توقعات القارئ، إنها "أحداث بدون قصة"، كما أشرنا إلى ذلك أعلاه. إنها كذلك، لا من حيث القيمة الفنية، بل من حيث ما تقتضيه الآليات السردية ذاتها. فهي موجودة لأن هناك قصة أخرى يجب أن تروى، وبدون هذه القصة، فإنها ستتحول إلى تتابع حدثي لا يقود إلى أي شيء، وتلك هي أيضا "التوابل" المضافة، وقع التفاصيل، كما يشتهي ذلك راوي "القصة الكبرى".

أما الثانية فمطاطية، إنها تشير إلى خلاص كلي من إيحاءات "الفعل الواقعي"، لأنها تحتكم إلى قواعد سردية "مصطنعة" تمكنها من التخلص من خطية الزمان وتقريرية الإحالات الفضائية، لتسقط سومولاكرات الوجود (الصور الوهمية التي تسقطها شخصيات محبطة) كما تتبلور في الذاكرات الخفية للأشياء والكائنات. فواقعية القصة هي التي تبرر تخييلية "الرواية" التي تجاهد الرواية على كتابتها. وذاك هو مصدر "الصنعة" السردية في الرواية ومصدر المضاف فيها أيضا: محاولة خلق تقابل وهمي بين "تخييل" و"واقع" تستوعبهما كلاهما بنية سردية كبرى هي في الأصل بناء تخييلي محض.

لذلك، تصر الرواية على "واقعيتها" لتحتفي بالمضاف التخييلي، فالمضاف خلق يتسرب إلى الكلمات في غفلة منها ومنا، أما الواقعي فمعطى، إنه يقلص من هوامش الاستيهام في العين والكلمات. لذلك، فإن من حسنات العين أنها لا تلتقط ما ترى، بل تصف ما تود أن تراه. وليس غريبا أن يرد الروائي على خالد خليفة أن الوقائع في ذاتها لا تصنع رواية، إن الرواية في الكلمات التي تصف وترتب وتقدم وتؤخر وتملأ ما تناسته الذاكرة أو أغفلته العين. بعبارة أخرى، إنها تعيد صياغة التجربة خارج إكراهات الواقع وضمن ممكنات الفن:

" – لن تتعب معي، فأنا بشحمي ولحمي أمامك.

- أنت شخصية حقيقة في الواقع، وأنا أريدك أن تكون خالد خليفة بطل الرواية. علينا أن نجتاز بوابة السحر، لنخرج من الواقع ونطأ أرض الفن "(ص 100).

إن هذه الصيغة هي أول المداخل من أجل استيعاب ممكنات "الثوب" السردية والأخلاقية سواء بسواء. فقد لا يحدد اللباس موقفا مسبقا، ولكنه يعد، في جميع الحالات، أولى الواجهات التصنيفية في التبادل الاجتماعي. ولهذا يجب أن ندفع بالأمور إلى ما هو أبعد من التصنيف الدلالي الإيحائي المباشر. فالثوب، كما سبقت الإشارة، دال في سياق المظهر الفردي، ودال أيضا في سياق التنميط الاجتماعي، ودال في سياق البناء النصي ذاته. فهو يشير إلى البدايات الأولى لبلورة صورة: والصورة تركيب وتأليف وانتقاء، ما يمكن أن يسهم في بناء الهوية الجديدة. فالرواية ليست كمًّا من الأحداث، إنها ترتيب، أي "بناء عالم". لذلك"تنتقي" الرواية من سيرة الثري "ما يصلح لأن يكون مادة للسرد" وتقصي ما يمكن النظر إليه باعتباره "سمة عادية": "كتب السير ترصد تاريخ أشخاص، بينما تخلق الرواية عالما فنيا" (29).

يتعلق الأمر بنسج "ثوب" سردي جديد ينزاح عن الظاهر المرئي في الحياة "المعروفة"، وبناء "الحقيقي"، كما يمكن أن تكشف عن ذلك الوقائع الجديدة. إنه الفصل، ولكنه فصل لا يمكن أن يتحقق إلا في أفق الوصل: الاستعادة وحالات الإدماج المتتالية. وبدون ذلك لن تكون التفاصيل سوى صدى أجوف لناقوس بلا صوت. والمقصود بالوصل مد "الجسور" بين حالة

"الآن" وحالة "الأمس": رد "العبقرية التجارية" إلى "الأصل الوضيع" لا التنكر لها.

لذلك، فخالد يريد أن يتحرر من "الثوب" لاستعادة البطولة الكامنة فيه، تلك التي غيبها الانتماء الجديد. إنه يريد أن يستعيد "الثوب القديم" قطعة قطعة، فتزدحم التفاصيل في الكلمات والأشياء والأحداث الصغيرة، ولكنه لا يتخلى عن حسنات" الثوب الجديد": إنه يريد أن يعرف من أين أتى، فالذي يعرف من أين أتى يعرف بالتأكيد إلى أين يمضي. إلا أن الصعود الفردي لا يمكن أن يكون كليا، إنه يترك في السفح بقايا من الروح والجسد.

ومع ذلك، فإن العنوان (الثوب) ليس "استعارة فاضحة"، كما يمكن أن يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى. إنه يشير بالأحرى إلى شبكة دلالية ممتدة في كل المناحي، الفردية منها والجماعية، التركيبية منها والدلالية. فالثوب في اللغة وفي البراكسيس اليومي أيضا، هو غطاء، أي تخصيص وفصل الواحد عن المجموع، وتجسيد العام في المتحقق "هنا" و"الآن"، قبل أن يكون إشارة إلى انتماء عفوي إلى "محظور" هو كذلك بالتعاقد الاجتماعي والتنازل الطوعي، لا بقانون سلطة فوقية (الإخلاص للطبقة الاجتماعية مثلا)، أو قد يكون الظاهر الكاذب، أو التنكر والتستر على انتماء ممنوع بقوة الأخلاق أو الدين أو الإيديولوجيا: تشير الرواية في أكثر من مكان وفي سياقات متعددة إلى "الطبيعة المحافظة للمجتمع الكويتي"، وهو ما يحيل، بشكل من الأشكال، على حالة من حالات "تأبيد الأثواب".

فالكائن ليس "لحماً حاراً"، مصدراً لاستهواء أصلي موجوداً خارج استقطاب التوترات الاجتماعية التي توحده في المجموع وخارجه، إنه قبل ذلك وبعده واجهة مرئية يلعب فيها الغطاء المباشر (الثوب) دور المحدد الفردي المخصوص، ودور الانتماء الحضاري. بل قد يحيل على واجهة هووية كما يمكن أن تشير إلى ذلك الألوان والطول أو القصر وتقابل القطع: لا تتردد الرواية في أماكن متعددة في الإشارة إلى لباس خالد خليفة: "الدشداشة تخفي البلاوي" (ص 21)، لتقابل بينها وبين "الثوب" العصري الذي يلبسه الروائي.

إنه يريد، ضمن استعارة الثوب دائما، استعادة ثوبه في التخييل، لأنه لا يريد أن يتخلى عن موقعه الاجتماعي في الواقع. فالتخييل وحده يمكن أن يصالح بين رغبتين لا يمكن الجمع بينهما في فضاء واقعي. إن استعادة الثوب ليست رغبة في العودة إلى أصل غيبه الغنى وغطى عليه، بل محاولة "لتكييفه" وفق حاجات الاعتبار الاجتماعي الجديد. تلك هي الاستراتيجية السردية في عمقها، وقد صاغها الروائي بحنكة فنية متميزة.

وهي صيغة أخرى للقول، إن الفعل السردي "محاصر" ضمن غاية موجهة لا يمكنها الفصل داخلها بين دور ثيمي مفترض (الرواية لا تقول بأن الثري يحن إلى عيش الفقير) وبين أدوار اجتماعية يمثل لها الفعل السردي "حقيقة" وتنحاز إلى المجد والمال وتتغنى به. لذلك تسقط الرواية وتستعصي على الانكتاب، فالمصالحة غير ممكنة، ويظل الانشطار قائما بين "ثوب" مبهم

وملتبس، وبين دور عاملي هو الواجهة التي لا يريد التخلي عنها أبدا (الذات الفاعلة التي تحقق الفعل ضمن دوائر التسنين المجرد: بطل توجهه غايات اجتماعية واقتصادية).

ها نحن من جديد أمام الثوب الذي يصلح لأن يكون هيكلا يستوعب أحداثا. وتلك هي الصيغة المجازية الثانية للثوب. فسلسلة الأحداث لا يمكن أن تشكل قصة إلا من خلال كساء خطابي هو في الأصل تصريف للزمان والمكان، وتحديد لنوعية العلاقة الرابطة بين شخصيات النص التخييلي. وهو ما يفسر كتابة الرواية ذاتها: رواية خالد الخليفة (الثري صفة تحمل في ذاتها ممكنات الفعل القابل للإنجاز) ورواية الثوب أيضا، بكل سياقاته الصريحة منها والضمنية.

وليس هناك من فاصل بين الخلق السردي وبين الثوب إلا في الظاهر. ذلك أن الثوب ليس صيغة مجازية يراد منها الإحالة على التشبث بأصل موروث فقط، بل هي، فيما هو أبعد من ذلك، إحالة على بناء فضاء حدثي مخصوص، بالمفهوم الخطابي للكلمة. فالهيكل السردي ليس سوى احتمال حدثي مبهم لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال كساء تصويري يمنح الروح لأدوار اجتماعية وسياسية وأخلاقية متداولة ضمن سقف ثقافي بعينه. إنها الأدوار العاملية التي تتحدد من خلالها غايات الوجود ضمن ما يبيح وما يعوق وما يحفز، وكذا الجهات التي تؤول إليها النتائج. وهي الأدوار الثيمية التي يتحدد من خلالها البناء الاجتماعي ذاته، إنها تخصص وتحين في اللحظة الزمنية المخصوصة ما يعود إلى هذا السقف

الثقافي أو ذاك (كل الأدوار الاجتماعية التي تحول المجتمع إلى مسرحية لا تحتاج إلى إخراج).

استنادا إلى هذا التراكب الثيمي والانشطار السردي تَمْثُل الرواية أمام القارئ باعتبارها ما يشبه الفرجة الشاملة التي تستوعب داخلها كل شيء. إنها إسقاط لصورة كبرى تعاد من خلالها كتابة التفاصيل في شكل لوحات مركزها خالد خليفة، ولكنها ممتدة في كل المحكيات. ولم تكن غاية ذلك هو البحث عن "واقعية"، بل يتعلق الأمر بتقويض الفواصل بين ما ننظر إليه باعتباره "واقعا" يحاصرنا من كل الجوانب، وبين ما نصنفه ضمن عالم التخييل، فلا شيء يمكن أن يحد من امتداد هذا في ذاك، ما دامت العين لا تلتقط دائما ما تراه، بل تعيد صياغة ما تتوهمه واقعاً.

وها هو الثوب في النهاية يمد تلابيبه لكي يكيف التركيب السردي ذاته استنادا إلى كل إيحاءاته. فانطلاقا من هذه الشبكة الدلالية يتطور هذا التركيب انطلاقا من توازي مقلوب بين برنامجين سرديين متقابلين من حيث شكلا التحقق، ولكنهما متشابهين من حيث الغاية التركيبية التي تقود إلى إشباع دورة سردية مادتها الدلالية هي "الثوب" ولا شيء سواه. إن المبتغى الأصلي للحكاية الأولى والثانية واحد: موضوعات الرغبة المسقطة تختلف من حيث المظهر، لكنها تتشابه من حيث القيمة المثلى: يود خالد بناء مجد أدبي، ويتطلع الروائي إلى الحصول على مال لرفع الضيق عنه.

إن التوازي لا يمس الاستقطاب الثنائي المجسد في طرفي المعادلة: المثالية والواقعية، فالأمر أوسع بكثير من هذا. إنه إحالة على الاتصال والانفصال في الوقت ذاته. إنها آلية سردية لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال سقوط مشروع الرواية ذاته. ذلك أن انصهار البرنامجين ليس سوى لحظة، عودة إلى استهواء أصلي يحدد القيمة فيما هو أبعد وفيما هو سابق على الفعل: يحافظ خالد خليفة على المال، ولكنه يكتسب مجدا، ويحافظ الروائي على فنه، ولكنه يكتسب مالا. بالمال نمتلك الفن، وبالفن نكسب المال، إنها معادلة نادرا ما تستقيم، لذلك انهار المشروع ومن انهياره قرأنا رواية جميلة.

هوامش:

2- العبارة لأمبيرتو إيكو.

3- العبارة لإيكو أيضا.

ثورة المريدين[1]

أو الزمن المستقطع من تاريخ مشكوك فيه

إن الزمن مشاع بين كل الناس، ففيه يحيون ووفق إكراهاته في التعاقب الدائم يُصَرِّفون الكثير من مواقفهم وانفعالاتهم واستيهاماتهم أيضا، ولكن الروائيين وحدهم قادرون على التحكم في صبيبه وتوجيهه لتحقيق رغبات تتطور وتنمو على هامش الواقعي فيه، أي قادرون على تدبير مُدَدِه وفق دفق يُعاد ترتيب الحياة داخله استنادا إلى كَمٍّ دلالي مسبق بؤرته التخييل وحده. فعلى غرار ما يؤكده ألكساندر دوما، الذي يرى في شخصيات التاريخ مجرد أشباح، فإن الفعل السردي في الرواية لا يقوم بابتداع شخصيات من عدم، بل يمنح "لحما ودما" لِمَا فرَّط فيه المؤرخون، أو استصغروا شأنه، أو لم يكن عندهم سوى حاشية على وقائع رأوا فيها منتهى الزمنية الإنسانية ومصدرها. وتلك هي

[1]-المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 2016.

الحياة، إنها موزعة على ما يعيشه الناس ضمن وقائع النفعي، وما يُسْقطونه في شكل حِكَم وحكايات هي مستودع رغباتهم ورهبتهم، ما طفا منها على السطح وما ابتلعته الدهاليز اللاوعي المظلمة.

وضمن هذا التداخل بين السرديتين، التاريخية والتخييلية، يمكن تصنيف رواية "ثورة المريدين" لسعيد بنسعيد العلوي. إنها لا يمكن أن تكون جزءا من التاريخ، أو مجرد لواحق مضافة تُكَمل ما سها عنه المؤرخون أو تناسوه. فهي لا تستعيد وقائع "حقيقية" مستوحاة من كَمٍّ حدثي معلوم، ولا تكترث لذلك، فما ترويه أو توهم بروايته متاح في كتاب البيدق(1)، وفي كتب أخرى كثيرة تحدثت عن سيرة المهدي وثورة أتباعه. بعبارة أخرى، إنها ليست تاريخية إلا في الظاهر، أما في الجوهر، فهي لعبة تخييلية قائمة على فعل سردي "حر" موجه نحو استعادة لحظات مفترضة من تاريخ "مشكوك فيه"، لكي تُرتب وقائع حاضر راهن يُكتب في الكثير من ميادين الدول العربية. لذلك لا قيمة "للتاريخي" في هذه الرواية إلا بما يمكن أن يجعله جزءا من عالم تخييلي، أي جزءا من "استعمال" رمزي لزمنية غابرة، ما يعادل سلسلة من الإسقاطات التي لا يشكل فيها التاريخ سوى الغطاء القيمي.

ويمكن إيجاز الرواية عامة في رغبة عبد المولى اليموري، السارد المركزي في الرواية، في كتابة رواية عن سيرة المهدي بن تومرت، وسيروي من خلال ذلك جزءا من قصة حياته وعلاقاته القديمة والجديدة. سيسافر إلى إسبانيا، بلاد الأندلس وفي مدينة " بين المدينة " بالذات، لكي يتفرغ لكتابتها. وفي هذه " الغربة" يستذكر

كل شيء، الزواج من أمريكية والابن البعيد عنه وبشرى الحب الأول وفشله وابنتها ريم التي انخرطت بقوة في مظاهرات الشارع وأحداث أخرى في القاهرة، وظهور غسان الذي سيشكك في تاريخ المهدي بالإشارة إلى وجود مخطوط هو عبارة عن رواية أخرى كتبها البيدق نفسه ولا أحد يعرف مكانه. وبعد رحلة إلى القاهرة لمعاينة ما يجري في ميدانها والعودة إلى مراكش بحثا عن المخطوط، يعود من جديد إلى بين المدينة حيث يتراءى له في شاطئها شخص شبيه بالمهدي فيتوهم أنه هو.

ذلك أن "التشكيك" في سيرة المهدي هو جوهر الاستراتيجية السردية في الرواية. وتلك هي وظيفة المخطوط داخلها، وتلك وظيفته في كل النصوص السردية أيضا. فهو "المنسي" في التاريخ، أو ما تم على هامش الروايات الرسمية وحقائقها. إن إحالات المخطوط الممكنة دالة على أصل أول، ما يسميه إيكو في اعترافاته "التسنين المزدوج"، أي إمكانية تحول الرواية إلى لعبة سردية تتناسل داخلها الإحالات دون رادع زمني (2). وهو ما يعني أن المخطوط قد يكون هو الرواية الأولى كما صدرت عن صاحبها لأول مرة، أو إحالة على ما كُتِب مباشرة باليد ولم يعرف طريقه إلى التداول، أما ما تبقى فنُسَخ متعددة يمكن التشكيك فيها، تماما كما تشكك الجماهير في تاريخ السلطة من خلال "حضور" فعلي في "الميادين"، لتكتب تاريخا مضادا.

لقد قرر السارد كتابة رواية من التاريخ تستند إلى وثيقة من زمنيته: "قررت، صممت أقسمت، حرنت كالبغل أن تكون رواية

من التاريخ الفعلي" (ص24). لكن وجود رواية أخرى مفترضة لما قاله البيدق في مصنفه (المخطوط)، سيكون هو المدخل نحو الانزياح عن التاريخ "المعروف" من أجل كتابة تاريخ جديد أساسه التخييل هذه المرة: "أنت مخير يا أستاذ بين الاستسلام لجمال الفن ومتعة الحكي وعالم الجمال الفسيح والجري وراء الحقيقة" (ص152)، "يريد غسان أبو ماضي أن يخيرني بين سلوك طريق المتعة الفنية والخيال الخلاق أترك له العنان، وبين الالتزام بما يقرره المؤرخون في كتبهم، أو بما يعذر فيه بعضهم... أو يسكتون عنه" (ص160). وهو ما يستثمره بنَفَس "واقعي" حين يوهم القارئ بحقيقة المخطوط الموجود في مراكش (ص245). إن الغاية ليست في قصد السارد، بل في إكراهات القصد النصي ذاته: فهو إن أخلص لوقائع التاريخ، سيفقد هويته كنص تخييلي، وإن تنكر لها بالإطلاق، انهارت استراتيجيته فهذه الزمنية هي أساس التخييل فيها.

والمراد من هذه الرؤية السردية الجديدة جعل الماضي قادرا على استيعاب الحاضر، أو الدفع بالحاضر لكي يكون قادرا على تمثل قيم الماضي، قبولا أو رفضا. وفي الحالتين معا يهرب السارد من الزمن التاريخي ليتصرف في الزمن المخيالي، لكن وفق ما تقوله مروية تاريخية تخص المهدي وحده، أي وفق "فكرة" مخصوصة، لا اعتمادا على وقائع مشخصة يطمئن لها السارد. يتعلق الأمر بسقف رمزي، لا بسرد موضوعي لأحداث وقعت فعلا. إنه يلعب في وقت مستقطع من الزمنية التاريخية، ومفتوح على

زمنية حاضرة هي جزئيات وتفاصيل ما يرويه السارد عن نفسه وعن شباب الثورات في الوقت ذاته. وتلك صيغة سردية تقود إلى الدفع إلى الاعتقاد في أن الرواية وحدها، أي قوة التخييل وسلطته، قادرة على تسليمنا "حقيقة" ما جرى في الماضي، وحقيقة ما يجري في الحاضر، أما التاريخ الفعلي فتأمل لحياة الناس لاحق.

ويُسْنِد هذا التفاوت، أو هذا التوازي الاستعاري، بين الزمنيتين تحولات الضمائر الساردة وطبيعة فعلها السردي. فالأنا الأولى شخصية تضع نفسها "خارج التخييل"، فهي تكتب رواية، ليست فاعلة فيها، وبذلك تُسقط مدى معرفيا محدودا، إنها تشاهد وتُعَلق وتصف وتتأمل وتحن وتتوجس، وهي في كل ذلك تُدبر أمر زمنية "حاضرة" غير قابلة للتصريف خارج فعل يتم في اللحظة المباشرة، أي في الواقع. أما "الهو"، فمجهول، إنه يحكي ويستعيد زمن المهدي اعتمادا على رؤية دلالية عامة مصدرها الماضي بكل ثقله وإكراهاته، إنه يحيل على أفعال تتم وفق ما يوهم به السارد الكلي أنه تاريخ حقيقي، ولكن أفقه لا يمكن أن يكون سوى الحاضر (ستسقط الرواية في نهاية الأمر بظهور غسان الذي يشكك فيها). إن "الهو" محايد في التاريخ، أما الأنا فمنخرطة في وعي سردي حاضر يلتزم بما يسرد: إن التداخل بين الصوتين هو جوهر البناء السردي في الرواية.

بل هناك توازٍ من طبيعة أخرى، هو ذاك الذي يجمع بين شخصيتين تتحركان وفق حافزين متباينين في الشكل، ولكنهما

متطابقان في الأهداف. يتعلق الأمر بمستوى "الغايات السردية" ذاتها (ما كان يسميه كريماص البرنامج السردي بكل أشكال تحققه ضمن خطاطة مسبقة في الحياة ذاتها). لقد استبدت بعبد المولى اليموري الرغبة في كتابة رواية تُجلي الغموض الذي اكتنف اختفاء المهدي. ويزحف المهدي نحو المغرب الأقصى لإقامة دولة التوحيد المثلى: لم يصل كلاهما إلى غايته كما كانا يودان، لن يقول عبد المولى سوى ما قاله البيدق في التاريخ، أو ما اعقد أنه قاله، ولم يصل إلى المخطوط المنشود، ولن ينعم المهدي بمنجزه السياسي وسيختفي ولن يعرف عنه الناس أي شيء: "لقد دخل غرفته ولم يره بعد ذلك أحد": لم تكن عُدَّة السارد موجهة لهذه الغاية، ولم يَعُد للمهدي مكان في برنامج استنفد الغاية من صاحبه.

إن الرواية على هذا الأساس لا " تُكتب" في الزمن الماضي، رغم خطية السرد الذي يروي مغامرات المهدي، بل تَنْكتب في "الخطاب" الشارح لمكنات الفعل السردي في قصة المهدي، كما يؤكد ذلك السارد وهو يصر على تاريخيتها. فمنذ لحظات اكتشافه للمخطوط المفترض بقيت قصته مشدودة إلى كل ما يشكك فيه الفعل السردي "الخارجي"، أي مضمون خطاب الشخصيات الأخرى وتعليقها على مدى صحة ما قاله البيدق في كتابه، وفي الوقت ذاته الإيحاء بحقيقة أخرى تخص المهدي موجودة في المخطوط، ولكن لا أحد من الناس يعرف عنها شيئا. وهو الأمر الذي ستكشف عنه الفصول الأخيرة من الرواية من

خلال البحث الذي سيقوم به السارد لاقتفاء آثار هذا المخطوط في مراكش، وهي الشكوك ذاتها التي سيُذكي نيرانها الاختفاء الغريب للمهدي ذاته. إن القصة لم تنته بقيام الدولة، بل بدأت باختفاء المهدي.

وهي صيغة سردية توهم، وتصر على هذا الإيهام، بوجود تقابل بين "واقع" موجود خارج الرواية، أي كل ما له علاقة بعبد المولى السارد وحياته وأحلامه في كتابة سيناريو، وكذا شخصيات الرواية الأخرى، وبين شخصيات تتحرك في تاريخ "ميت"، هي ساكنة قصة المهدي وأتباعه. ومع ذلك، فإن هذا التقابل ليس مصطنعا، وليس حشوا، بل هو أصل المحتمل في الرواية: هل المريدون الذين تتحدث عنهم الرواية هم أتباع المهدي وحدهم، أم هم كل الذين تركوا مدارسهم ومعاملهم وتجارتهم ونزلوا إلى الشارع في ثورة لا تبقي ولا تذر؟ وهذا هو اللبس الذي تعمل الرواية على تغذيته، والتلميح إليه. لذلك لا تتحدث الرواية في عنوانها عن صانع الثورة، بل تتحدث عن الذين اعتنقوا مبادئه.

يتعلق الأمر بحركة سردية ثلاثية الاتجاه، في السرد وفي الفضاء: رصد لحركة المهدي في الزمان وزحفه المتأني نحو بلاد المغرب الأقصى، وحركية المتظاهرين في الوطن العربي في الميادين، وتنقلات السارد في "بين المدينة"، والقاهرة ومراكش، وقبلهما نيوجيرزي في أمريكا. إن رواية المهدي "مشروع في التاريخ"، فهو احتمال سردي يحاول السارد تحويله إلى رواية تكتب سيرة المهدي، وهو احتمال فقط، لأنه سيسقط بظهور المخطوط الذي سيشكك

في كل ما قيل عنه، ويكشف عن حياة أخرى للمهدي. وهو بلا قيمة إذا نُظر إليه في ذاته، أي إذا توهم القارئ أنه أمام رواية تاريخية فعلا. ومن هذه الزاوية، فإن الرواية، لا تعدو كونها تصويرا جماليا لما يمكن أن ينتشر في سرد المؤرخين ويسكن مفاهيمهم هي الغاية من كل تأريخ.

لذلك ستكون رواية ما يجري في الميدان وقصة عبد المولى وبشرى وريم ونعمان وآخرين، حقيقة في "الواقع"، كما تود ذلك الرواية، إنها تتم أمام "أنظار قارئ" يتابع ما يجري في الميادين عبر شاشات التلفاز، وأمام وعي سردي عام هو الحاضن لحياة اليموري باعتبارها "واقعا" يتم وفق ممكنات التخييل. لذلك، لن تكون النهاية في قصة المهدي، فنهايتها معروفة، بل في نهاية ما يحدث في ذاكرة السارد ورغبته في معرفة حقيقة تاريخ ولى، كما يود معرفة حقيقة ما يجري في ميدان التحرير. وبدون هذا الترابط الوثيق، لن يكون للتاريخين معا، الراهن والغابر، أي معنى في الرواية. وهو ما يوحي به الفاصل بين العمل السري ذي الطبيعة الفردية في قصة المهدي، وذاك جزء من التاريخ حقا، وبين الخروج إلى ميدان التحرير في القاهرة وتونس وصنعاء، وذاك إبدال عصري تُدار وفقه حركات الاحتجاج في العصر الراهن.

استنادا إلى هذا التفاوت، سينزاح السرد في الرواية عن زمنية المؤرخ ليبلور زمنيته الخاصة من خلال اللعب على تعددية في الرؤى تصالح بين ما مضى، وبين ما يمكن أن يحدث، أو بين ما لم يمض، كما توهم البعض، وبين ما يجب إعادة كتابته من جديد.

وهو الأمر الذي يؤكده السارد نفسه، فهو لا يكف عن الحديث عن رواية هو من سيكتبها، ويتحدث عن وقائع هو الشخصية الرئيسة فيها، ويصب النص كله في الأخير في رواية تجمع بين هذه الحكايات مجتمعة. وذاك هو جوهر البناء فيها. إن المخطوط يقتضي دائما رحلة في الزمان وفي المكان.

فمن خلال هذه الحكايات المتقاطعة يرسم السرد دوائر تستوعب أبدية الثورة في "المهدية"، وتُسقط أفق إنجازها في كل الميادين العربية الثائرة. فلا غاية من المهدي في النص سوى هذه الإحالة بالذات. لذلك، لن يكون "الالتباس" السردي في الرواية حاصل أحداث وقعت أو لم تقع (الحياة الحقيقية للمهدي)، بل التباس شخصية المهدي ذاته: فهو الكردي والعربي والأمازيغي والفارسي والمهدي والمنصور والمعصوم، أي هو الأمل الإنساني في التخلص من الظلم والطغيان، يتعلق الأمر بمبدأ اعتنقه على مر التاريخ كل المظلومين على الأرض.

ولا يمكن ألا ننتبه إلى رمزية الحركة في الفضاء أيضا. لقد اختارت الرواية مسارها الفضائي بعناية. فليس صدفة أن يتحرك المهدي من المهدية التونسية بالذات(فالمهدي جاب مدنا كثيرة قبل أن يستقر في هذه المدينة). إنها نقطة رابطة بين شرق عربي هائج وبين مغرب يتوق إلى التحرر. لقد سقطت رموز النظام السياسي في تونس وبعدها في مصر، ولن تكون وجهة المهدي سوى الغرب، حيث يتحفز الشباب للنزول إلى الشارع ضد الفساد والجبروت. إنها

طريق العودة، والعائد لا يتأمل ولا- يكتشف، إنه يعرف طريقه جيدا: إنه البطل القادم الذي أعد العدة للقضاء على أعدائه.

استنادا إلى كل هذه التحولات برمزيتها وتاريخيتها تنتهي الرواية بلحظة قوية تستعيد كل شيء. عاد السارد بعد رحلة مضنية بحثا عن مخطوط لم يعرف مضمونه. فرأى وهو يتجول في الشاطئ في بين المدينة شخصا توهم أنه المهدي:" فتح الطيف فاه يرسم ابتسامة على شفتيه. أسنان بيضاء ناصعة البياض يتخللها فلج كبير، لحية خفيفة تكسو الوجه النحيف، شعيرات سوداء وبيضاء متناثرة(...) مضيت خطوات أخبط الرمل بقدمي، وقد خلعت النعل عنهما، استنشق الهواء البارد في نشوة نادرة لا أبالي بشيء"(ص279).

إن نهاية الرواية مفتوحة من الناحية الحدثية، فكل الأحداث ممكنة فيها، ولكنها مشبعة من حيث رمزية النهاية فيها. لقد أدرك أخيرا حقيقة المهدي: هل كان اختفاؤه في الرواية فشلا "للمهدية" ذاتها، أم أن الزمن لم يعد يعترف بالمنتظر من الأئمة والأبطال؟ لقد اختفى المهدي لكي لا يعود أبدا، كما اختفى قبله المسيح وأئمة آخرون، تماما كما قتل عرفة جده الجبلاوي في أولاد حارتنا. لقد خلع السارد نعليه فلمست أقدامه حبات الرمل، كناية عن عودة إلى واقع لا يؤمن سوى بأبطال الحاضر.

هوامش:

1- أبو بكر بن علي الصنهاجي البيدق: أخبار المهدي بن تومرت

2-أومبيرتو إيكو: اعترافات روائي ناشئ، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، 2014، ص 45.

جناحان للروح

لا يكتفي السرد، في كل حالات التمثيل القصصي، باقتطاع جزئية زمنية لوصف وضعية إنسانية مخصوصة، بل يقوم أيضا بتحديد فضاءات قادرة على استيعاب ممكنات انتشار الكم المستقطع منها؛ فالزمن ليس كليا إلا في المطلق الوجودي، أما في "الحياة"، فيودع في "الحنين" و"الحزن" و"الذكرى" و"الأمل" و"المستقبل" و"الماضي"، وما يتبقى بعد ذلك تستوعبه ممارسات عابرة نادرا ما ننتبه إلى تفاصيلها. وتلك قوة السرد، أو تلك وظيفته الأصلية، فمن خلاله تُشخَّص انفعالات الإنسان وتُصبح قابلة للتصريف ضمن زمنية قابلة للعد.

وحالات التشخيص هاته هي التي تبعث الروح في ما يَمْثُل أمام النفس في شكل صور مجردة لا يمكن إدراك مضمونها إلا بصبها في أشياء الحياة وكائناتها، ما يمكن أن يحيل على شكل من أشكال وجودنا "الثقافي". فجزء كبير من هويتنا ليس شيئا آخر غير ما تُصنفه العين في خانات هي في الجوهر وصف "لخارج" الذات، أو لواجهاتها البرانية. وهي صيغة أخرى للقول إننا "نُلَون" الزمن ليكون قادرا على استيعاب قيم "محلية" تتحدد فيها طبيعة الأفعال،

وتنتشر ممكنات السلوك في الوقت ذاته. يتعلق الأمر بوظائف الوصف عامة، فهو يُخبر ويُوثق ويَنقل معرفة، و"يُسرب" انفعالات الإنسان إلى محيط صامت، إنه من خلال ذلك كله "يُوجه" الفعل السردي نحو حالات الإشباع الممكنة ضمن سياقات بعينها.

ووفق هذا التوزيع، تُقدم لنا رواية هاشم غرايبة(1) "القط الذي علمني الطيران" (2) نموذجا رائعا لحالات التشخيص المضاعف هذا، فبناء عوالمها بكل ممكناتها في التناسل الدلالي يتم عبر الربط الوثيق بين الحركية الدائمة للسرد وبين ستاتيكية الوصف. هناك تداخل بين العين التي ترى وترصد، وبين الصوت الذي يستثير مصائر الأفراد، ما فات منها وما سيأتي. إنها صيغة تمثيلية شبيهة بما يجري فوق خشبة المسرح، حيث تقوم "الإنارة" بدور مزدوج، إنها تفصل وتعزل وتميز؛ وتقوم، في الوقت ذاته، بالتقاط التقدم في الزمن والكشف عن حالات النفس وتحولاتها.

بعبارة أخرى، لا يستطيع السرد، في سياق فضاء سجني مغلق ومحدود (أحداث الرواية تتم في السجن)، قول أي شيء عن زمنيته إلا بالاستناد إلى الوصف ذاته، ما يُصَنِّف داخله باعتباره طاقة تحرك الفعل وتلتقط التحولات وتقيس حجمها. وبالمقابل لا يشير الوصف، كما هو في طبيعته، إلى توقف ما، كما لا يروم الحد من غلواء زمنية تدمر في طريقها كل شيء، بل هو في الغالب لحظة تأمل قصوى للفعل أو دعوة لاحتضانه؛ إنه، في المقام الأول، "فرجة" تتجسد فيها "الحركة"، ومن خلالها تُقاس "قيمة" ما يحدث في النفس وفي المحيط.

وهذا أمر بالغ الأهمية، فالوصف ليس تمثيلا للأشياء والكائنات وعرضها على العين فحسب، بل هو أيضا انتقاء لكلمات تُضَمِّن الملفوظ الوصفي شيئاً من روح الواصف: توقف السارد في الصفحات الأولى من الرواية عند "فُرْجات" التعذيب التي خضع لها عماد في مبنى المخابرات، وفيها يمزج بين وصف دقيق لكل حالات الألم، وبين سرد لأفعال ليست سوى فنون التعذيب ذاتها ضمن صيغ استعارية تعيد "خلق" الموصوف والمسرود في الوقت ذاته.

وذاك مدخل أساسي من أجل الإمساك بالبصري وحده خارج وساطة الكلمات. فاللحظة المسرودة في النص تحضر من خلال تقنية "الزوم"، ما يمكن أن تكشف عنه "اللقطة الكبيرة"، فمن خصائص هذه اللقطة أنها تَفْصِل الموصوف عن محيطه وعن سياقه، وتخلصه من علاقاته الأصلية لكي يحضر وحده في العين تعبيرا عن أقصى حالات الغربة أو حالات العناء أو العذاب: تقول الرواية عن مشاهد التعذيب: "ربطوا إبهام رجله إلى ثمرة عضوه بخيط نايلون قصير ووقفوا يتفرجون" (ص9)، وتصف الغرفة التي وُضع فيها بطل الرواية عماد: "ازدحام فظ، لا يوجد مكان لشيء على الأرض ولا على الجدران، كل مساحة أصبع مستغلة بطريقة ما" (ص13).

هناك تناسب بين محدودية الرؤية عند السارد، وبين الشكل التصويري الذي يوحي به الوصف. ففي السجن نرى الأشياء ونرى ما يفصل بينها، إننا لا نبْسط الفضاء أمام العين، بل نُعَلمها كيف تتبين طريقها داخله. وأقرب الأشياء إلى السجين جسده، أعضاؤه

في كل تفاصيلها، بل إن اللقاء بين السجناء أنفسهم ليس فيه من الروح إلا ما فَضُل من إنسانية يعمل الجلاد بإصرار على طمس وجودها. وبهذا لا يُعَد السجن حرمانا من الحرية فقط، بل هو في المقام الأول عودة بالكائن البشري إلى "حيوانيته" الأولى، "فالدواب تتعود مرابطها" (ص27)، إنه يَحرم السجين من "أثاثه" الحضاري، ما يشكل المحيط "الحي" الذي يحيا المرء الزمن داخله في غفلة من إكراهاته. إن السجن بذلك "نزهة قسرية" خارج الحياة.

إنها صيغة مجازية للتعبير عن العري، عري النفس وعري الجسد وعري المحيط، لذلك يسارع عماد، كلما ضاق به المكان، إلى الرسم، فهو الطريقة الوحيدة التي يستطيع بواسطتها تغيير حجم الأشياء، أو استحضار ما لا تراه العين، إنه وسيلة يجسد من خلالها الرؤية في الوجدان لا في الماثل أمام العين: تحضر الأشياء في عين الرسام عبر أشكالها وألوانها، لا في نفعيتها، والمرئي في العين كان دائما سبيلا ضروريا نحو الكشف عن حالات المجرد في الوعي.

وذاك ديدن النص، إنه "يَسْرد" أفعال الجلاد، ولكنه "يصف" وقع الألم كما يتجسد في أشياء محيطه، تماما كما، "يستحلب عماد رائحة الياسمين من الذاكرة"، و"يستعين بأحلام اليقظة"، ضمن دورة سردية تُصالح بين العين التي تتحرك في فضاء مغلق، ولكنها مفتوحة في الذاكرة، وبين صوت يشد إلى اللحظة في تفاصيلها من خلال معطيات الوصف ذاته. إنه يكتفي، في الحالتين معا، بسرد "حالات"، هي الفعل الوحيد الممكن داخل السجن.

وتلك "ميزة" هذا الفضاء، لا فاصل بين الأزمنة داخله، كل شيء صاحٍ في العين والذاكرة والنفس التي تهفو إلى الحرية: إنه يصف ويحرض على التذكر ويسقط الأمل في التخلص من كل الأسوار "فما أضيق السجن بلا أوهام (ص 41). إن الأسوار الشاهقة وحدها يمكن أن تعيد للزمن كامل وجوده في الجسد وفي تفاصيل الفعل الإنساني: "هنا يَعُدون حبات الأرز، ويحركون أحجار الشطرنج، ويرمون النرد، ويحسبون دبيب الزمن المتتابع فوق جلودهم" (ص44). إنها "اللقطة الكبيرة" ذاتها، تعبير صريح عن القلق والرتابة وتركيز على صور أشياء لا تتغير أبدا.

ومع ذلك لا يتعلق الأمر بوصف واقعي تكون فيه الكلمات أسيرة لما تقوم بوصفه، وإنما هي محاولة لخلق عالم قد تكون كل أشيائه وكائناته واقعية، ولكنه هو من طبيعة رمزية، حيث إن وجود الأشياء ليس مقصودا لذاته، بل ممر نحو تشخيص الزمن نفسه. هو ذا الحد الفاصل بين واقعية "بلهاء" تذكرنا بما نعرف عبر استنساخ فج للوقائع، وبين إبداع تخييلي لا يشكل داخله الواقع سوى واجهة لما يمكن أن يكون عليه الكون.

بعبارة أخرى، لسنا أمام وصف يقوم داخله "الناظر" و"التقني" و"الثرثار" (3)، بملء الفراغات التي لا يطولها السرد، بل هي حاجة فنية تمليها الاستراتيجية السردية ذاتها: كيف يستطيع السارد تصريف الكم الزمني الهائل المودع في القصة؟ إن العوالم الموصوفة في الرواية لا تشكو من نقص في الزمن، فهناك فائض منه داخلها، بل لا يعرف السارد كيف يُسكنه أنشطة وممارسات

تغطي فضاء مفتوحا على كل احتمالات الفعل. لذلك لا يحتمي بالسرد إلا من أجل وصف حالة ما، ولكنه لا يصف إلا من أجل استلهات أفعال في فضاءات تضيق بها، كما تعبر عن ذلك الرواية:

فـ "ليلة في العزلة كألف ليلة مما تعدون... ما أصعب أن يعاشر الزمن وجها لوجه بلا شريك... يواجهه في توقفه وتخفيه... الزمن لا يُرى نهره في العتمة الساطعة، ولا تدرك ضفافه عبر التكرار الصارم لوجبات الطعام ومواقيت الخروج إلى الحمام" (ص10)، "الوحدة صحراء تزحف إلى لب الروح. في العزلة يطير الطائر ما بين المنكبين أربعين خريفا لا يصل" (ص10)، "الزمن قنديل زيته الحركة وفتيله الإنجاز" (ص52).

وهذا التداخل بين العين الواصفة والصوت السارد هو الذي يفسر، في جزء منه على الأقل، طبيعة السارد في الرواية. يتعلق الأمر بكيان غامض وملتبس وصريح إلى حد التماهي مع المؤلف، اسما وسيرة. وهو بتلك الصفات في طبيعة صوته، لا من خلال وعيه المركزي: إنه يعي كل شيء، ولكنه "ينسى" قناعاته في السياسة والإيديولوجيا، لكي يتحدث عما تراه عينه في "الحياة"، فالرواية لا "تنشر" خبرا عن اعتقال مناضل، بل ترسم لوحة كبيرة تتسع لكل حالات العسف والاضطهاد خارج التوثيق السياسي. إنه يصف السياسة بلغة لا تنتمي إلى السياسة.

وبذلك تضع الرواية إيديولوجيتها في تفاصيل الوصف لا في مُخرجات السرد ومُدخلاته (نادراً ما تتحدث الرواية عن مواقف أو

تفصل القول في حادث سياسي). فمن خلال هذه التفاصيل تقيم الرواية رابطا بين قيود القانون وقيود الأعراف الاجتماعية، ليصبح السجن "تواطؤا بين السلطة والمجتمع" (ص44). إن الرمزية لا تُبنى على مستوى الأفعال الواقعية، ذلك أنها لا يمكن أن تنفصل عن المرئي المباشر في السلوك إلا عندما تحتمي بالذاكرة الكلية.

وهذه ميزة من ميزات "رواية القط الذي علمني..". إنها لا تستند إلى سارد كلي إلا في الظاهر، أما في العمق فإنها تمنح السلطة لسارد "استهلالي"، بتعبير إيكو، يتوزع على كل الأصوات، إنه سارد بين بين، فهو داخل النص وخارجه، في الوقت ذاته، تماما كما هو باب السجن وشباك الزيارة، فاصل رمزي بين عالمين. فقد يكون قبل السرد وقد يكون بعده، فيما يشبه "الرؤية الكلية" التي تمكنه من إخفاء نواياه، ولكنها تمده بما يجعل صوته يستوطن كل بورتريهات الشخصيات والأمكنة: عساف والقط والختيار والشكيك والضابط وسكان "الدار البيضا"، إنه يضع كل شخصية ضمن قصة تخصها وحدها، ولكنها مبنية بحيث لا يمكن أن تُفهم إلا ضمن القصة الكبرى التي تقدمها الرواية.

إنه ينحاز إلى التقدم والرقي والوحدة والديمقراطية، ولكنه يبحث عن القيم في المعيش كما يتجلى في سلوك السجناء: المناضل في نص الرواية "برنامج افتراضي"، أما السجين فحقيقة موضوعية: عماد الرفيق المناضل المتعلم لا ينسى انتماءه إلى العشيرة، كما لا ينسى زلاته وعواطفه واندفاع الشباب في جسده: لقد أدخله السارد إلى السجن لكي يعيده إلى نفسه: فما بين

"عطر" الياسمين و"نَتْن" السجن، هناك الحياة: "يشعر عماد أن هذه العصبة من البشر الخطائين تمتلك القدرة على التضامن والمزاحمة والصمود أكثر من النخب المثقفة، والأحزاب المقموعة" (ص81)، إنها صيغة استعارية للقول إننا في حاجة إلى مواطنين لا إلى أبطال، والمواطن لا يبنى في البرامج السياسية ولكنه يستوطن تفاصيل الحياة.

ومع ذلك، فإن السارد ليس حرا إلا في "التفاصيل"، أما في "القصة الكبرى"، فإنه محاصر بإكراهات "التاريخ" (الإشارات المتعددة إلى الحزب الشيوعي الأردني والمقاومة ومشاريع التسوية في المنطقة). وهذا الانتقال من سجل الذاكرة إلى سجل الوقائع الفعلية هو ما يشكل حقا المرجعية الكبرى للرواية. فهي لا "تختلق" عالما، إنها تستمد جزءا من أحداثها من حياة المؤلف نفسه، فقد قضى غرايبة فترة طويلة في السجن، ولكنها في الوقت ذاته تُسَرب هذه التفاصيل ضمن القصة الكبرى، تلك التي تروي حالة الحصار التي عاشها الناس ومازالوا على امتداد الفضاء الثقافي العربي. يتعلق الأمر ببناء "هوية سردية"، بتعبير ريكور، تجمع بين الحقيقة التاريخية وبين ما يُبنى على هامشها في السرد التخييلي.

ومن خلال هذا التداخل تتحرر الرواية من إكراهات الإحالات المرجعية التي تحد من التناسل الدلالي داخلها (بما في ذلك التجربة الفعلية للمؤلف داخل السجن)، ولكنها "تُسيِّق" عوالمها في الوقت ذاته بما يقتضيه "المحتمل" الحجاجي؛ ما يجمع، ضمن صيغة واحدة، بين "طاقة الإقناع" الواقعي الذي تقدمه "الشهادة"، وبين

"تعميم الانفعالات" الذي لا يمكن أن يوفره سوى التخييل؛ تماما كما ننتقل من الإدراك باعتباره عرْضا لما يُرى، إلى التخيل باعتبارها تمثيلا لما لا يُرى. إننا نخلق بذلك قصة عامة قادرة على استيعاب كل التجارب المخصوصة.

ومن خلال هذا وذاك يتمكن السارد/القارئ من استعادة ما أهمله "التوثيق السياسي" أو تجاهله المؤرخ. فنحن لا نحيا بوقائع التاريخ وحدها، ما يمكن أن تقدمه "الشهادة" و"المذكرات" وكل "السير الذاتية"، بل نستعين بالمرويات، أي بالتخييل، من أجل بعث الحياة في ما ضيَّعه التعميم، أو لم تنتبه إليه الذاكرة الفردية. استنادا إلى هذا التقابل تُسقط الرواية سلسلة من التناظرات هي ما يصالح، ضمن البناء الفني، بين كل "الذاكرات" مجتمعة، وهي القاعدة "الشكلية" التي تقوم عليها كل دلالات النص الممكنة، وبين "وقائع" تاريخية يتداولها كل الناس.

"يستحلب" عماد من ذاكرته سلسلة من المحكيات والقصص ومؤلفات في السياسة والتاريخ، ووقائع من الطفولة من أجل "توسيع" ذاكرة "لحظة تاريخية" عابرة وجعلها قادرة على استيعاب كل ممكنات ما ترويه الرواية عن تجربة فردية معزولة. لذلك لا يمكن لهذه اللحظة أن تكون فردية، كما يوحي بذلك دور "البطولة" السردية المسند على عماد، بل هي جماعية في الوطن والأمة والكون كله: كل مهانة تصيب فردا ما هي في الواقع مهانة لكل الإنسانية. وبهذه الاستعادة تقدم الرواية كتابة جديدة للتاريخ لا تثق في الوقائع والوثائق فقط، بل تسلم أمره لكل ما أنتجه

المخيال الإنساني في مواجهة القهر: إنها لا تروم بناء صورة لكائن موجود في التصنيف السياسي، بل تفتح التجربة على ما يشكل "حكمة الحياة".

فلحظة وطأت قدماه فضاء السجن، تذكر عماد حادثة ذهابه إلى السيرك رفقة ابن عمه عساف على ظهر حمار: إنها واقعة بسيطة في الذاكرة البعيدة، ولكنها ظِل ممتد في الحاضر الموصوف في الفعل، تواز أو تقابل أو تناظر بين سلسلة من الوضعيات المفارقة للتصنيف المعتاد: حيوانات السيرك ومهرجيه والبهلوان كلهم أسرى ضمن ديكور لا يتغير أبدا، تماما كما هم السجناء "كائنات بلا هوية" ضمن فضاء سجني لا ينال منه الزمن.

وضمن ذلك أيضا تحضر "النمور في يومها العاشر" وقد "استطابت طعم العشب"، ويأتي حديدوان رمزا لمقاومة العتمة والظلام، فيطرد الغولة من القرية وينشر نور الصباح، فالغولة،كالخفافيش، لا يمكن أن تعيش إلا في الظلام، مَثلها في ذلك مثل السلطة التي لا يمكن أن تتناسل إلا في الجهل والفضاءات المظلمة. يتعلق الأمر بتناظرات تستطيع الرواية من خلالها "سرد" قصة العسف والقهر، ولكنها تُسقط قصة المقاومة ضمن توازٍ بين وصف لحالات تتخذ أحيانا شكل مرويات كاملة، وبين سرد يأتي بالحياة إلى السجن من خلال "استحلاب" دائم للذاكرة وحدها.

وهذه التناظرات هي التي تمكن الرواية من استيعاب لحظات الإشباع فيها عبر تبني رؤية غريبة عن الفضاءات المغلقة؛ ففي

اللحظات الأخيرة من الرواية سيتحرر الصوت/الكاميرا ويسلم عينيه وصوته "للقطة عامة" يعانق عماد من خلالها أفقا بلا حدود: " ياه ما أوسع السماء" (ص190)، حينها يتخلص الوصف من "الأشياء" القارة والفضاء المحدود، ويتلاشى المرئي المباشر لكي تنبت في العين أحلام الخلاص من الأسوار، ويمتد الحلم في الضباب والثلج: سيموت القط تحت عجلات سيارة عساف وهو هارب من السجن، ويسلم عماد جناحيه للريح. يموت لصان لأنهما من إنتاج السلطة ذاتها، ويستعيد عماد المناضل حياته وقد تعلم التحرر والانعتاق من "خبرة الحياة" لا من الأحكام النظرية.

لذلك لا تمثل هذه اللقطة في عمقها هروبا من السجن، بل هي استعادة لحرية لا تؤسسها الشعارات السياسية بل تنبع من الداخل، أي في تماسها مع الحياة، لقد "طار عاليا حيث صارت تظهر له بساطة الأشياء وعمقها"(ص191).

هوامش:

1--هاشم غرايبة صوت روائي متميز من الأردن، له الكثير من الأعمال السردية منها: رواية بيت الأسرار سنة 1982م، والمقامة الرملية سنة 1998م، والشهبندر سنة 2003م، وبترا/ ملحمة العرب الأنباط سنة 2006م. وأوراق معبد الكتب 2008م ورواية "القط الذي علمني الطيران" منشورات رابطة الكتاب الأردنيين عمان 2014.

2-تحكي الرواية قصة عماد، شاب جامعي ينتمي إلى الحزب الشيوعي اعتقلته المخابرات وحُكم عليه بالسجن عشر سنوات ووُضع في سجن إربد، وسيكتشف داخل السجن الحياة الحقيقية كما يعيشها الشعب بفقرائه ولصوصه الكبار والصغار. وتنتهي الرواية بمحاولة هروبه مع أحد اللصوص الصغار الذي تعرف عليه في السجن.

3- تصنيفات خاصة بالشخصيات "الواصفة" قدمها فيليب هامون في كتابه موظفو الرواية، انظر الفصل الذي قمنا بترجمته ضمن كتاب "سميولوجية الشخصيات الروائية"، دار الحوار 2013.

سرد الصفات أو سيرة "الهوى"

يتمفصل السرد عامة في صيغ ثلاث هي المداخل المركزية في تصريف الكم الزمني الموضوع للتشخيص. فقد يكون جزءا من قصد تاريخي صريح يستند في المقام الأول إلى وقائع قابلة للتصديق، كليا أو جزئيا. فما هو أساسي في "ميثاق التأريخ" ليس الفعل السردي في ذاته، بل ما يمكن أن يولده هذا الفعل من مفاهيم قابلة للتعميم. إن المؤرخ لا يتلذذ بسرد أحداث، بل يبحث فيها عن عبرة أو موقف. وقد يكون أداة مستمدة من التاريخ ذاته، وذلك من أجل بسط القول في حياة شخصية عامة بهدف رسم حدود نجاحها أو فشلها، انتصارها أو هزيمتها، وهو ما يصنف عادة ضمن "السيرة الذاتية" أو "السيرة الغيرية"، كما هو الحال مع سير العظماء في التاريخ والأدب والسياسة.

وقد يكون ثالثا تعبيرا فنيا غايته استثارة عوالم تخييلية لا تكترث كثيرا لحقائق الواقع وإكراهاته، فالذي يسرد لا يعد القارئ بحقائق، بل يمده بما يمكن أن يساعده على فهم الكثير منها. وضمن هذا النوع تندرج الرواية بكل مشتقاتها في القص الطويل أو القصير على حد سواء. ويُعَد السرد القصصي في هذه الحالة خلقا فنيا يعيد بناء الوقائع ضمن ممكنات التخييل، لا وفق ما تتطلبه مقتضيات التاريخ. فجزء كبير من وقائع الرواية ليست معطاة مع

الواقع نفسه، بل تُبنى ضمن حدث يبلوره السرد الحكائي في انفصال عن هذا الواقع أو ضدا عليه.

ومع ذلك، يمكن الإشارة إلى صيغة رابعة هي مزيج من الأنواع الثلاثة أو هي تركيب لها، وهي الصيغة التي تصنف ضمنها "السيرة الروائية" أو "الرواية السيرية". ففي الحالتين معا يتعلق الأمر بتداخل بين ما يأتي من التاريخ باعتباره حقائق لا يمكن نكرانها، وبين الفعل السردي الذي يكتفي بملء الفراغات التي تسقط من الوقائع بفعل التقادم في الزمان والفضاء. إنها تشكل بذلك نوعا "هجينا" تستهويه فضاءات السرد التخييلي، ويخضع لما يمكن أن يصدق عليه التاريخ في الوقت ذاته. إنه قريب من الرواية التاريخية من حيث التزامه بزمنية معلومة، ولكنه يرفض أحكامها وتعميماتها، وهو قريب من الرواية بما توفره من حرية في ترتيب الأحداث وإعدادها، ولكنه يحذر عوالم الافتراض فيها.

وضمن الصنف الرابع يمكن أن ندرج رواية بن سالم حميش "هذا الأندلسي"[1]، فهي صيغة سردية لا تكتفي بخلق مصالحة بين السيرة والتاريخ لكي تعيد رسم الفواصل والروابط بينهما، بل تقوم بتسريب عالم جديد يجمع بين إكراهات الفن الروائي الذي لا يمكنه أن يتخلص من عناصر التثبيت الزمني ببعديه الشخصي والجماعي، ولا يمكنه أن يتخلص أيضا من معطيات سيرية يستحيل تجاوزها إلا من خلال "النفخ" فيها من داخلها، وبين سلسلة من التصنيفات والأحكام التي تشكل، ضمن المتاح الفكري

---

[1] دار الآداب، ط1 ، بيروت 2007.

التاريخي، "رؤية خاصة" هي مجموع ما اشتهر به ابن سبعين الأندلسي (نقرأ على هامش النص الروائي سلسلة من "العناصر" النصية التي قد يستعين بها القارئ من أجل "تصنيف" ابن سبعين وتحديد موقعه في قائمة الفلاسفة والمتصوفة، نصف هذه الأحكام مناصر لفكره ونصفها الثاني رافض له).

"فهذا الأندلسي" رواية، بالسر وبالعلن، فلا شيء يجمعها بالتاريخ سوى مرجعية زمنية عامة تبني ضمنها أحداثها، فكل ما فيها يبدأ وينتهي ضمن ما تسمح به هذه المرجعية وتجيزه، وضمنها أيضا تتحدد خارطة الفضاء المُسرَّد في الرواية. وهي رواية أيضا، ولا شيء يجمع بينها وبين سيرة ابن سبعين الصوفي الأندلسي (بطل الرواية ونقطة السرد المركزية فيها) سوى وفاء فني لهوية اسمية لا راد لإكراهاتها البيوغرافية التي تعج بها كتب التاريخ والفلسفة.

بعبارة أخرى، إن مادة الرواية الأولية هي حياة "معلومة" يمكن التحقق من تفاصيلها في كتب التراجم، وتحيل بذلك على سيرورة زمنية معدودة ومعروفة هي مبتدأ ومنتهى حياة ابن سبعين، ولكن امتداداتها في المتخيل السردي أوسع من تفاصيل وقائعها في التاريخ. بالتأكيد لم يكتب حميش عن ابن سبعين التاريخ، بل حاول أن يستخلص من هذه السيرورة صورة هي ما التقطه من هذه الحياة، غنه كتب عن ابن سبعين الذي يحبه.

وضمن هذا التداخل تتسلل استراتيجية الروائي لكي تصوغ شخصية "مفردة" تستعيد، من الفضاء الخاص بشخصية

معلومة "المطلق الثقافي" كما يمكن أن يتجسد في المفهوم الدال على "صفات" هي منطلق التسريد وأساس تطوراته اللاحقة. فهي تنزاح، من خلال آليات السرد الجديدة، عن الأصل كما يقدمه التاريخ (ابن سبعين الصوفي الأندلسي الذي ولد بمرسية في زمن محدد، وتوفي بمكة في زمن محدد أيضاً)، ولكنها تُبنى ضمن التخييل السردي باعتبارها حالة منتقاة من بين حالات سلوكية أخرى يهملها النص الروائي كما أهمل التاريخ من قبل جزءاً آخر منها.

وتلك إحدى سمات السرد، فعوالمه لا تستقيم إلا من خلال التقليص المتتالي لممكنات الوجود ومظاهره، ولعل التركيز على ثيمة "المخطوطة" (وهي ثيمة متداولة في كثير من الأدبيات السردية) واتخاذها منطلقا لسرد وقائع سيرة مخصوصة هو أحد المداخل للانتقاء السردي. فحن في جميع الحالات لا نستطيع استعادة كل ما يشكل حياة ابن سبعين. فهذا أمر لا يمكن أن يتحقق أبدا، وكل ما نقوم به هو التقاط ما يخدم دلالة بعينها.

فمهما بلغت دقة الوصف والتقصي والتحري، فإن شيئا ما سيظل خارج ما يقدم في الرواية، فالحياة أوسع دائما من إرادة التمثيل السردي. والرواية المذكورة في نهاية المطاف، كما تدل على ذلك الصيغة التخصيصية أو التعجبية "هذا"، لا تخفي مرامها، فهي تنتقي ما توده، لا ما يقدمه التاريخ أو يعد به. فالعنوان لا يضلل بالضرورة، ولكنه لا يهدي أيضا، إنه يشير فقط إلى عمليات تقليصية من خلال صيغته التركيبية ذاتها.

وهذا أمر بالغ الأهمية، ذلك أن "الأندلسي" المقصود هنا هو كائن جديد، أو هو شخصية من شخصيات الرواية، وليس إحالة على مطلق سيري مودع في اسم ابن سبعين التاريخي. وعلامة التعجب وحدها كافية للتدليل على ذلك. بعبارة أخرى، لا تتحدث الرواية عن " كل " ابن سبعين، بل تعيد صياغة واحد منه سيكون بالضرورة حصيلة تركيب فني يتم داخل السرد التخييلي لا خارجه.

والروائي هنا، وفي باب التخييل السردي ذاته، لا يبتعد كثيرا عن المضافات التصنيفية التي يحضر من خلالها عادة بعض "مشاهير" التاريخ. فهؤلاء يتحددون من خلال صفات "مثلى" هي في الأصل سلسلة من المفاهيم العامة التي يتداولها الناس ويستندون إليها من أجل الحكم والتصنيف دون أن تصل أحكامهم إلى حد التجسد في رواية بطابع فني صريح: العدل والكرم، والصدق والوفاء والشجاعة، وغيرها من الأدوار المودعة في صفات هي ما تحتفظ به الذاكرة. لذلك، لا يتعلق الأمر في هذه الرواية باستنساخ لموجز يخص هذه الصفات، بل هو بناء محكم تغذيه طاقات التوتر التي يمكن أن تشتمل عليها هذه الصفات ذاتها، كما سنرى ذلك فيما سيأتي.

واستنادا إلى ذلك، فإن المحكيات التي توضع في وقائع قصصية ليست سوى "استعارات" كبيرة لا يمكن أن تعيش إلا في المَثَل وضمن آلياته في الإحالة الأخلاقية أو التوجيه الإيديولوجي (حكايات حاتم مع الكرم، وحكايات عمر مع العدل وحكايات عنترة مع الشجاعة...). لذلك، فإن حجم "الاستعارة" يقاس بعدد الحكايات

في السرد لا بصِدْقِيتها في التاريخ. والعدد ذاته ليس كَمّا معدودا، بل يتحدد من خلال قدرته على التناسل في السرد (كل فعل دال على الكرم يسند إلى حاتم، وكل فعل دال على العدل فهو من نصيب عمر).

لذلك، فما هو أساسي في نص "هذا الأندلسي" ليس مادة تاريخية قابلة للحصر وقابلة للتصريف في وضعيات يمكن التعرف عليها خارج إكراهات "العلم"، وهو أمر ضلل هؤلاء الذين راحوا يبحث في الرواية عن حنين إلى أندلس ضاعت، بل هو الاستراتيجية السردية التي تسقط، رغما عن وقائع التاريخ، سلسلة من المسارات الجديدة التي لا يمكن أن تتولد عن حقائق ماضية، بل هي في الأصل إفراز لأحكام مدرجة في صفات بعينها: كل ما وصلنا عن ابن سبعين أو بعضه: العارف والعاشق والزاهد المتصوف المتنور والمتسامح....

وقد يكون هذا بالضبط ما منعنا، رغم كل إغراءات التناظر، من الربط بين "ضياع المخطوطة" الذي تفتتح به الرواية، وبين "ضياع الأندلس" الذي يقود ابن سبعين إلى الخروج من مرسية متوجها إلى المغرب الأقصى. إن الرواية لا تستثمر هذا الإمكان ولا تلتفت إليه، أو على الأقل ليس هناك في الرواية ما يُغري القارئ بالذهاب في هذا الاتجاه.

وتلك هي الصيغة الفنية التي تخلص من خلالها الروائي من إكراهات الوقائع التاريخية، ذلك أن الوقائع في هذا النص لا قيمة

لها قياسا لما يمكن أن يأتي به بناء سردي يوسع من دائرة "الفعل المدرج في التاريخ": إن فعل التاريخ، من زاوية الزمنية المعلومة، حاف ويشكو من قلة الإحالات الذاتية (التفاصيل الصغيرة)، ولكنه يكتسب، من خلال الصيغة السردية، سمكا يؤنسن ويملأ الموحش في حياة ابن سبعين. وفي جميع الحالات بإمكان القارئ التعرف على هذه الوقائع في كتب التاريخ.

بل الأمر أكبر من ذلك، فقد تخلص من خلالها أيضا من التاريخ الشخصي لابن سبعين نفسه (بالإمكان استعادة هذه السيرة من خلال ما هو متناثر في كتب التاريخ والفلسفة والتصوف، وهي عناصر يمكن أن تقدم للقارئ ما خفي في الرواية أو ما تم إخفاؤه عن عمد من حياته)، وهو في جميع الحالات تاريخ "ملغوم" بحكم تضارب الأحكام وتناقضها. وهو ما يجعل السرد الروائي هنا جهة نظر، لا تفصيلا لوقائع محايدة.

وعلى هذا الأساس، فإن ما سيتعرف عليه القارئ هو ابن سبعين "الجديد" كما تصوغه الرواية من خلال وضعيات منتقاة بدقة تبدأ بضياع المخطوطة والتحسر على مكنوناتها، وتنتهي بلحظات موت بطيء لا يمكن لأي مؤرخ عاقل أن يقبل به، ولكنه هوما يشكل عمق الاستراتيجية السردية، وهو ما يمنح النص الروائي خصوبته وخصوصيته.

بعبارة أخرى، لا يتعلق الأمر هنا بـ "سيرة ذاتية"، كما يمكن أن توهم بذلك "الأنا" وما تحيل عليه سلطة الدوائر السردية المرتبطة

بها، وليست أيضا سيرة غيرية مموهة تحاكي الأصل أو تخلص له في التفاصيل، إنها، على العكس من ذلك، سيرة تتم خارج "الزمن التاريخي"، كما تعارف عليه الناس وتداولوه. إنه زمن يبنى في السيرة ولا يستعار من التريخ الوضعي، ولو لم يكن الأمر كذلك لكانت الرواية مجرد استعادة لوقائع يعرفها كل الناس.

ذلك أن السيرة هنا لا تخلص للحدث، كما يدل على ذلك التطور الزمني المتصاعد، أو كما توحي بذلك الأحداث المروية دليلا على أن الرواية تسير إلى نهايتها، أو ما يشير إليه التنقل في الفضاء، أو الإشارات الزمنية (زمن وصوله إلى سبتة ثم رحلته إلى بجاية والقاهرة، وزمن مكوثه في مكة ثم موته)، بل تتسرب إلى السرد في شكل مجموعة من "الأهواء" التي يتم تصريف بعضها في الحلم، ويتم تصريف بعضها الآخر في حلقات الذكر وإنشاد الأمداح، ويصرف البعض الآخر في عشق النساء والهيام بهن والاستمتاع برفقتهن.

ومع ذلك، فإن "الهوى" هنا، كما سنرى ذلك، ليس رديفا "للزيغ" الانفعالي الكاسح، بل هو سلسلة من الممكنات السلوكية المدرجة في الاسم والأحكام التي رافقته: الغوص في الذات بحثا عن يقين لا يمكن أن تأتي به أعراض الوجود، فالذات لا يمكن أن تكون مصدرا للفعل، إنها ترعى وجوده في الداخل الجواني.

بعبارة أخرى، إن "الهوى" المقصود في هذا السياق هو ما يمكن أن تحيل عليه سلسلة من"المواقف" بالمفهوم الصوفي للكلمة،

حيث "الاندفاع" العاطفي نحو روح الأشياء وجوهرها لا يتم من خلال "حدث فعلي". فالحدث إحالة على فعل خارجي، بل يتم من خلال حالة وجد قصوى تسكن الانفعال وتمنحه روحا خلاقة. لا يشير الهوى إلى وجهة، بل يمسك بما يمكن أن يخلق توترا هو موضوع السرد ولا شيء سواه.

وليس غريبا أن يتوقف السرد أو ينطلق أو يعرض عن الأحداث استنادا فقط إلى هذه الحالات. إن الأمر يتعلق برغبة في تعويض الوحدات الحدثية بأخرى تحتفي بالتأمل والانكفاء على الذات من خلال السرد، لا من خلال ما يمكن أن يأتي به الوصف. ولقد أدركت الرواية سر ذلك، فعرفت كيف تُصرف الفعل الحدثي في كميات زمنية متفاوتة الحجم والامتداد، دلالة على نمو داخلي، دون أن تضحي بطاقتها الأهوائية التي تُعد مصدراً من مصادر بنائها (لا قيمة للحال الصوفية إذا لم تتحقق في ذكر وعشق لله وللنساء).

وكما سنلاحظ ذلك لاحقاً، فإن الرواية لا تكترث للمسارات السردية التي تعِد بمردودية حدثية، فتلك مسارات توجد خارج دائرة فعل الذات، أو هي متضمنة في القدر التاريخي لابن سبعين، وذاك جزء من إكراهات إحالاته المرجعية؛ وعلى العكس من ذلك، فإنها ترصد بدقة ما يعوق الذات على الانتشاء بالهوى، كما يمكن أن يتحقق في التواصل بين ابن سبعين وطلابه مثلا (في مرسية أولا، وفي بجاية ثانيا وفي القاهرة ومكة أخيرا).

يجب البحث عن سر هذا التراكب في الحد الفاصل بين الأهواء وبين تركيب سردي لا يثق سوى في الفعل. ذلك أن المعادل الموضوعي لكينونة "ذات الهوى" لا يتحدد من خلال حدث، بل يتحقق من خلال هوى "يشوش" على الفعل ويقلص من مداه ومن إمكانيات التحول داخله. لذلك، يقوم "الهوى الصوفي" بإخصاء كل الأهواء ولا يحتفظ منها سوى بما يشكل طاقة التأمل التي تتم خارج الفعل لا داخله.

بعبارة أخرى، إن البطل في الرواية مندفع نحو مآله من خلال حالات استيهام باطني يزدري الخارج، لا من خلال أدوار هووية محدودة في حيز حياتي مرئي في السلوك العادي لكائنات عادية؛ إن البطل الصوفي في الرواية ليس "إنسانا"، بل هو التجسيد الأمثل للإنسان الكامل، وهو كذلك من خلال حالات الوجد عنده، لا من خلال الحدث الفعلي. إنه كذلك أيضا من خلال كمال سلوكي لا يأتيه الباطل من أية جهة.

وهذا ما يفسر الانشطار غير المرئي الذي تخضع له الرواية من أجل تشييد عوالمها. فما يصفه السارد، على مستوى التتابع الكرونولوجي، لا يستجيب سوى لما تقتضيه وقائع التاريخ، وهو أمر لا يشكل عمق الرواية، ولن يقود الاكتفاء بذلك إلى أي شيء عدا تكرارا ما هو معروف عن ابن سبعين. أما ما يندرج ضمن السجلات الخطابية الخفية، فإنه يعود إلى المضاف التخييلي الذي يُسَرِّد "الحالات الوجدانية" دون غطائها الحدثي، وهو ما يشكل بؤرة نمو الفعل السردي خارج مقتضيات التاريخ.

وهذا المضاف هو ما يشكل "الشروط القبلية للدلالة" (2)، أي ما يشير إلى الأفق التوتري المدرج في الصفات التي لا يكف الروائي عن التذكير بها وتصريفها في وضعيات إنسانية لا تذكر بمجموع حياة ابن سبعين، بل تكتفي بالتقاط ما يحيل على تسامحه وعشقه ونزاهته وتعففه، أي على كماله. وليس من الضروري أن نتفق مع الوعي المركزي للسرد أو نختلف، فالنص لا يدعي تقديم حقيقة، بل يطمح إلى صياغتها وفق هواه....

إن الأمر يتعلق في واقع الأمر، وضمن آليات التسريد التي تخضع لها المضامين المجردة، "ببعد ثالث" يتوسط البعدين المعروفين: بعد "الحدث الفعلي" (الوقائع المسرودة) و"البعد المعرفي" (إحالات النص على معرفة أو قول كما يحضر في الوصف أو ضمن "المشاهد الثابتة" التي تقتضي قولا دون فعل). وهذا البعد الثالث يخص دوائر الوجدان وحالاته من قبيل "الشوق" أو "الحسرة" أو "لذة التقرب من الباري" عبر الأذكار (لا يمكن استيعاب حكايته مع الششتري في القسم الثالث إلا ضمن هذا البعد). ويشكل هذا البعد الجديد الكوة التي تسربت من خلالها الرواية من أجل الإفلات من سلطة السرد التاريخي، رغم الإيهام بخلاف ذلك، والإفلات من سلطة المتداول عند الناس فيما يخص حياة ابن سبعين، رغم ما تشير إليه عناصر النص الموازي في الافتتاح والاختتام.

وذاك هو الفاصل بين ما يمكن استيعابه من خلال تركيب سردي يلتقط التحولات في العالم الخارجي، وبين حالات الهوى

التي ترصد الانفعال في الذات المفردة. فـ "الحالة"، كما تقتضي ذلك آليات التركيب السردي تشير عادة إما إلى نقطة يرتكز عليها الفعل السردي من أجل إسقاط حالات وجود ممكن، وإما تحدد ما يمكن أن يستقر عليه هذا الفعل الذي يستوعب داخله كل ممكنات التحول. إنها الخطاطة السردية المعروفة التي يخضع لها كل بناء سردي يحتفي بأشياء العالم وسلوكات الشخصيات داخله، فلا يمكن تصور السردية خارج التحولات التي تقود من حالة إلى أخرى.

إن الأمر على خلاف ذلك في الحالة التي نحن بصدد تفصيل القول فيها، وهي كذلك في كل حالات الهوى أيضا. فالرواية،كما سبق أن أشرنا إلى ذلك منذ البداية، محكومة بإكراهات التاريخ، فلا حول لها ولا قوة لها أمام وقائعه، ومحكومة أيضاً بمسارات سردية لشخصية مدرجة ضمن هذه الوقائع لا خارجها. لذلك، لا يمكن البحث عن "الحالة" هنا إلا في "الهوى" الأصلي المودع في الدور الموازي الذي هو "الصوفي".

وهذا ما يدفع الرواية إلى تمثيل حالات التصوف، لا إلى رصد فعل يتطلب تصديقاً بعدياً، خارجياً أو داخلياً. إنها حالة معطاة في الصفات، وليست حاصل الأفعال التي يمكن أن تصدر عن الشخصية أو تنسب إليها. تدل "الحالة" الأولى على "كينونة الأشياء"، أما الثانية فدالة على "حالات النفس"، كما هو وارد في التمييز الشهير لكريماص. والحاصل أننا ننتقل من إبدال إلى آخر. فلم يعد الأمر يتعلق بإحداث تغيير في "نظام الأشياء"، بل

باستخلاص العبرة من "هوى" يسكن وجدان الشخصية، وهو ما يفسر سلوكها. وهذا الفصل هو هنا أساس البناء الروائي كله، فبدونه لن تقدم الرواية لنا إلا ما يمكن أن يقدمه التاريخ، بل يكون أقل منه من حيث المصداقية.

وهذا أمر مركزي في البناء الجديد الذي تقدمه الرواية لسيرة ابن سبعين. إنها تجنح، وهي مضطرة لفعل ذلك، إلى صياغة الحدث استناداً إلى حكم يخص أدوارا مثبتة في سجلات بيوغرافية معروفة هي مزيج من الأحكام السلبية والإيجابية في الوقت ذاته تجاه ابن سبعين: التركيز على حالات الحميمية الفردية (ريحانة في سبتة، وقبلها بنات مرسية وأمامة في مكة)، ولكنها تستعين بالحلم أيضا باعتباره مصدراً لفعل آت أو مفسرا لفعل سابق.

وهو أمر يتجسد من خلال الربط بين المخطوطة والحلم والمزج بينهما فيما يشبه حالات تماهي يحول الوجدان الصوفي إلى حالات استيهام مطلق لا يفصل بين معيش يومي وبين حالات حلم لا ينتهي. والخلاصة أن كل ما يقع في الرواية ليس في واقع الأمر سوى إسقاط لحالات يجب أن تقود، بهذه الطريقة أو تلك، إلى تشخيص مفاهيم موجودة في التصنيف التاريخي، ولكنها مفعمة بهوى هو ما تفتقد إليه وقائع التاريخ.

وهو ما يعني أن التسريد تنبثق عنه مقاطع حكائية هي من صنع "السارد البراني" الذي يضع "أنا" ابن سبعين مصدرا للقول ويضع نفسه صوتا خارجيا غير مرئي لها، ما يشبه المؤلف الضمني الذي يشتغل باعتباره استراتيجية في التوليد وفي أنماط التلقي في الوقت

ذاته. وقد نجح الروائي في هذا الربط من خلال تحرير السيرة من "الهو" الواصف الخارجي، دون أن يمنح " الأنا" القدرة على الغوص في وقائع التاريخ خارج ما هو مدرج ضمن حياتها المباشرة. وهذا ما يفسر، ربما، وقائع آخر مقطع من الرواية حيث تصف "الأنا" نفسها وهي تحتضر غير آبهة لما يدور حولها.

يقول ابن دارة (ابن سبعين) في النص الروائي ما يشتهيه وما يعتقده حقاً (في الرواية لا في السيرة "الحقيقية")، ويدفع غيره إلى القول استنادا إلى فعل هو مصدره وهو من يرسم حدود قول الأعداء أو الأصدقاء على حد سواء. إنه انشطار في القول يُصَدِّق بعضه على البعض الآخر، إنه هو القائل وهو المفسر للقول؛ هو من يصدر الأحكام وهو من يرد عليها، وهو من يضع اللغز وهو من يفكه:

"هذا الأندلسي جاء ليفسد فتيان مصر، كما فعل من قبل في مرسية وسبتة وبجاية" (ص399).

"هذا المتفلسف يقول بإفلاس أهل العلم والفتوى ويؤلب الناس عليهم لا بد من لجمه وإيقافه عند حده" (ص399)

"صفحاتي فيها – لو تعلم- كانت أشبه بأوعية أمدها أثناء نوماتي أو جذباتي، توقا إلى لآلئ مخبوءة في شمسي الجواني، أو في أمطاري الموهومة. ولما يحالفني التوفيق أصحو لتحريها ثم أبادر إلى معانقة الريح أو إرسال قبلات إلى النجوم في كبد السماء" (ص8).

وتلك أهم ميزات الرواية، إنها لا تنطلق من "فراغ"، أي من وضعية بدئية مفتوحة على كل الاحتمالات، كما يتم ذلك عادة في

كل النصوص السردية التخييلية، حيث لا يستطيع القارئ التكهن بممكنات السرد اللاحقة، بل تنطلق من سلسلة من الأدوار الثيمية المحكمة البناء (ما يطلق عليه في اللغة غير المتخصصة الأدوار الاجتماعية أو الأخلاقية: الكريم والأستاذ والصادق والصياد والكاذب...). وهذه الأدوار هي ما سيتحكم، بشكل مفارق، في الاستراتيجية السردية التي تؤسس لوقائع التخييل استنادا إلى وقائع التاريخ. إن القارئ لا يتعرف على شخص لا موقع له في التاريخ، بل يعيد اكتشافه من خلال صفات أهملها هذا التاريخ أو لم يلتفت إليها بشكل كاف.

وهي مفارقة تجد حلها نظريا في الفصل الصارم – والفني- "بين الاستراتيجية السردية" الضمنية، وبين " البرامج" التي يتم تصريفها من خلال فعل سردي تحاصره الضوابط التاريخية من كل الجوانب وتحدد له ممكناته بشكل مسبق. إن الاستراتيجية صنيعة من صنائع السارد وهي بذلك تتضمن رؤاه ومواقفه وخلفياته الإيديولوجية والأخلاقية. فالروائي لا "يسجل" وقائع، ولا يمتثل لتصنيف كلي، بل يحكم على شخصية من خلال انتقاء ما يسهم في بناء صورة عنها.

وهذا أمر يصدق في واقع الأمر على كل السير. فمن أجل بلورة صياغة للسيرة يجب اختيار ما يجب أن يحضر وما يجب أن يختفي، وهو ما يمكن أن نطلق عليه الدائرة السردية المثمنة من الناحية الأخلاقية (استقامة ابن سبعين وعفته ونزاهته)، ومن الناحية السياسية (انحيازه إلى صف المدافعين عن الحق الإسلامي

في وحدة الأمة خارج العسف)، ومن الناحية الدينية (تسامحه واجتهاداته التي تميل إلى اليسر)، ومن الناحية الاجتماعية (وسامته وماله وعلمه). والخلاصة أننا أمام سلسة من الأدوار الهووية (من الهوى)، وهي، كما لاحظنا أعلاه، تنزاح عن "التركيب" الذي يشير إلى فعل قد يَعد بتحولات، لتستوطن "حالات وجدانية" لا قيمة لها خارج لذة تلقيها.

وعلى خلاف ذلك ما يتعلق بـ "البرامج" التي تحدد ما يدرج في البداية وما يجب أن يشكل نهاية تستنفد كل الممكنات السردية. إن البرامج هنا هي حكم من أحكام التاريخ. بعبارة أخرى، إنها مرجعية سلوكية مدرجة في سجلات سابقة، ولا يحق للروائي أن يتصرف فيها إلا من خلال ما يمكن أن تبيحه استراتيجيته. فلا يمكن للسارد أن يغير من تاريخ ميلاده، كما لا يمكن أن يتصرف في تاريخ موته.

لذا ليس غريبا أن تبدأ الرواية بحلم وتنتهي بحالة احتضار هي إلى الحلم أقرب منها إلى الموت، وبموت هو أقرب إلى الحلم منه إلى نهاية حياة. إنها البين بين، حياة في نهايتها وموت في بدايته، وفوق هذا وذاك حالة ثالثة تستوعب كل شيء كما يقول ابن سبعين نفسه: "واضرب عن الوهم والحس والخيال والعادة، واخرج عن لواحقك ومحمولك وموضوعك... واطلب واحدك بوحدتك، واخرج عن وترك الخاص بك كما خرجت عن شفعك التابع لك، حتى يبقى الواحد" (بد العارف).

يتعلق الأمر ببرامج توجد خارج التحكم السردي، ومهمة الرواية هي رسم سبل تخييلية تخترق التاريخي ذاته. لذلك، لا يمكن رصد الوعي المركزي للسرد من خلال "الحدث"، فالحدث مرئي في النص التاريخي، بل يجب البحث عنه في "الهوى" الذي يتم الكشف عنه من خلال وصف جزئيات الحياة. إن أفق المعنى هو أفق التوتر الوجداني. إن القارئ لا ينتظر تحولا يلحق الذات أو يغير من مصيرها المعروف، بل يتلذذ بحالات التنامي التي لا تتوقف والتي تقود إلى رصد حالة موت "على المباشر"، كما تقول لغة التقنيات البصرية الحديثة.

"... ومسك كبيرهم يدي اليمنى القابضة على الخنيجر فقطع به عروق يدي اليسرى، ولم ينتبه إلا وأنا ألفظ أنفاسي الأخيرة، مرددا بصوت المحتضر: رب مالك... وعبد هالك... ووهم حالك.. وحق سالك... وأنتم ذلك... رب مالك... وعبد هالك.. ووهم حالك... وحق سالك" ص 501. إنه آخر مقطع في الرواية.

إن الصوت السردي، الذي هو مركز كل الأحداث، يتحد مع رؤيته ضمن استثارة بصرية يتحول معها الفعل السردي إلى مشهد بصري تلتقطه نظرة المتلقي باعتباره كاميرا لا تسرد بل تنظر: إن الرواية تَخْلص لقواعد التمثيل البصري، فهي تبدأ بلقطة كبرى (gros plan)، بلغة السينما، حيث يحضر كل شيء من خلال عين ابن سبعين وصوته وهو يتلهف حسرة على ضياع مخطوطته، ثم يتخذ بعد ذلك شكل بانوراما ذات بعد وصفي لا تني تكبر وتتسع، ثم تأخذ في التقلص والتلاشي شيئا فشيئا لتتخلص من كل

الأمداء، مدى الفضاء ومدى الزمان ومدى الشخصيات لكي تستقر على لقطة كبيرة حيث يسلم السرد مفاتيحه ويُسْلم ابن سبعين الروح إلى باريها.

وهو ما يشكل حالة توازي محكم بين ما تقدمه الرواية وهي ترصد أولى حالات "الشوق" إلى المخطوطة، وبين ما ترسمه نهايتها وهي "تصور"، بالمفهوم البصري للكلمة، حالة احتضار على لسان محتضر يعي أنه يحتضر. وبينهما يمتد أفق الفضاء الفاصل بين مُرسية حيث الولادة والنشأة ومراتع الصبا والعشق الدائم وبين مكة، المآل الأخير للرحلة، حيث النهاية تعبيرا عن حالة تمزق قصوى لم يرصدها التاريخ ولم يلتفت إليها المؤرخون.

وهذه الحالة هي التي ما وصفناها بأنها الأفق التوتري الذي يسكن معنى مدرج في الهوى الموصوف في الرواية، لا في حقائق الواقع، ذلك أن موقع الحقائق في التاريخ لا في الهوى الذي يؤثث الأحداث التي هي من صنع الروائي لا من صنع المؤرخين. والتخلص من الثانية هوالذي مكننا من قراءة هذه الرواية.

هوامش:

1- *A J Greimas, J Fontanille: Sémiotique des passions, éd seuil, 1991, p 83*

المحتويات

يبدو الإنسان في علاقته بالزمن كائناً مولعاً بالبدايات، فهو موجه من داخله نحو النهاية. وذاك ما يدفعه إلى الاحتفاء بيوم ميلاده ويوم زواجه، كما يحتفي بانتصاراته وهزائمه وبما خَلَّفه التاريخ من معالم يُقاس عليها نُمو البشرية أو اندحارها.

إنه يقوم بذلك كله رغبة في استعادة ما خَفي عنه وما تجاهله أو ما ضيعته صروف الدهر في غفلة منه. واستناداً إلى هذه الرغبة لن يكون النشاط السردي عنده سوى محاولة لرسم حدود عالم يتحرك على هامش الدفق الزمني المعتاد. لذلك لا يختلف البحث عن "البدايات" في مجال السرد التخييلي عن تَلَمس البدايات الأولى للكون إلا في الظاهر.

فبدايات السرد ليست سوى صورة مصغرة عن البدايات الكبرى في الوجود. ففي هذا وذاك محاولة للانزياح عن خطاطات حياتية مُسبقة مودعة في الثقافة واللغة والقلق الوجودي ذاته، أملاً في العودة إلى أصل أول يتطهر داخله الإنسان ويستعيد ذاتَه خاليةً من كل "شوائب" التمدن والتحضر.


دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع
سوريا ـ اللاذقية ـ ص.ب 1018 هاتف 422339
9 789933 523657